

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN

*Das
Musikleben*

12

IN DIESEM HEFT
Fortsetzung der Serie für Schallplattenfreunde
der rote faden
von Dr. Heinrich Sievers

DEZEMBER 1957

POSTVERSANDORT MAINZ

Paul Hindemith

DIE HARMONIE DER WELT

Oper in fünf Aufzügen

Uraufführung am 11. August 1957 in München unter Leitung des Komponisten
Norddeutsche Erstaufführung am 1. November 1957 in Bremen

PRESSE DER MÜNCHNER URAUFFÜHRUNG:

Hier wurde ein Stück Musikgeschichte gemacht

„Die Harmonie der Welt“ wird — das können wir nach dieser triumphalen Premiere ebenso klaren Verstandes wie dankbaren Herzens feststellen — *eines der Werke sein, die unsere Zeit überdauern*, denn die Kraft der Aussage ist, trotz all der erstaunlichen Aktualitäten, von zeitloser Dimension. Den gewaltigen Schöpfungen abendländischen Geistes ist hier ein visionärer Wurf zur Seite gestellt, und unter einen Bogen gezwungen, der sich strahlend über Wagners „Parsifal“ und Pfitzners „Palestrina“ nun zu Hindemith hinüberwölbt.

Karl-Robert Danler, „Vorwärts“, 16. August 1957

Als die Münchner Festspiele mit der Uraufführung von Hindemiths jüngstem Opus im Prinzregententheater eröffnet wurden, hatte man das Gefühl: *hier werde ein Stück Musikgeschichte gemacht*. Der tönende Mikrokosmos dieser zauberhaften Partitur läßt an Kants „gestirnten Himmel über mir und das Sittengesetz in mir“ denken.

Otto F. Beer, „Der Standpunkt“, 23. August 1957

Der Sinn dieses Werkes muß in der Tiefe gesucht werden. Nach Pfitzners „Palestrina“ wußte in den letzten Jahrzehnten keiner mehr der Oper solche Würde zu geben.

Friedrich Herzfeld, „Berliner Morgenpost“, 13. August 1957

Eingesponnen in seine Welt, stellt Hindemith sein künstlerisches und handwerkliches Ethos gegen die Unrast heutigen Sturms und Dranges, verschließt er sich den Experimenten unserer Zeit — als ein Bewahrer großer Traditionen, dem sich die zeitlose „Harmonie der Welt“ in der Lauterkeit der Gesinnung und der Reinheit des Wollens offenbart und vollendet.

Heinz Joachim, „Die Welt“, Hamburg, 13. August 1957

PRESSE DER BREMER ERSTAUFFÜHRUNG:

Wenn nicht alles trügt, so dürfte die in Bremen mit einhelligem Beifall aufgenommene Erstaufführung der Oper dem gedankentiefen Werk den Bühnenweg geebnet haben.

Das hohe Ethos und der rein musikalische Wert jener mit dem Geschick des Astronomen Johannes Kepler verwobenen Oper bestimmten den nachhaltigen Eindruck. Dieses persönliche Bekenntnis Hindemiths, der als deutscher „Klassiker der Moderne“ in der Gegenwart auf einsamer Höhe steht, war ausschlaggebend für den eindeutigen Erfolg. Wenn ein reifer, abgeklärter Tondichter wie Hindemith den Mut hat, in der Unrast und Wirrnis unserer Tage nicht nur die chaotische Zerrissenheit aufzuzeigen, sondern auch die große Frage nach dem Warum, nach dem Ausweg aus der Aussichtslosigkeit eines solchen Daseins aufzuwerfen — dann gehört ihm unsere höchste Aufmerksamkeit.

Dr. Ludwig Roselius, „Weser-Kurier“, 4. November 1957

Als der Vorhang nach dem großartigen Schlußbild gefallen war, brach ein Beifallssturm los. Ein Stück wie dieses hat Zeit! Aber es braucht auch Zeit. Das dichte Gewebe aus gedankenschwerem Text und konzentrischen musikalischen Formen setzt beim Zuschauer eine Aufnahmefähigkeit voraus, die grundverschieden ist von dem passiven Genießen, mit dem man sonst etwa an einen Opernabend herangeht.

Norbert Hampel, „Nordwest-Zeitung“, 5. November 1957

B. S C H O T T ' S S Ö H N E . M A I N Z

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Heft 12 / 118. Jahrgang

Redaktion: Heinz Joachim (Hamburg) / Dr. Karl H. Wörner (Mainz)

Prof. Dr. Erich Valentin (München)

Dezember 1957

INHALT DES ZWÖLFTEN HEFTES

Aus unserer Sicht:

- Wohltat wird zur Plage 686
Zwischen Glauben und Wissen gespalten? 687

ALPHONS SILBERMANN

- Im Stacheldraht des bitteren Ernstes 688

KARL GEIRINGER

- Großtat eines Gelehrten: Das Haydn-Werkverzeichnis Anthony van Hobokens 693

HELMUT KIRCHMEYER

- Die romantische Idee im Spiegel ihrer Kritik III 694

- Nochmals: Problematik musikalischer Urteilsbildung 699

- Die „Neue Zeitschrift für Musik“ berichtet 706

Berliner Festwochen 1957 / Pariser Musik-Panorama / Strawinsky in München / Kurt Weills „Bürgschaft“ in Berlin / Düsseldorf: „Schule der Frauen“ von Liebermann / Donizetti-Renaissance in Bremen? / Heinrich-Schütz-Fest in der Schweiz / Studienkonzerte in Bochum / Jubiläum eines Werkorchesters in Moers / Ein neues Konzerthaus in Tel Aviv

- „der rote Faden“ für Schallplattenfreunde 716

- Neuerscheinungen — Unsere Notenbeilage 718

- Chronik der „NZ für Musik“ — Wir notieren 724

- Musikerziehung — Musikstudent 734

- Verband Deutscher Oratorien- und Kammerchöre 741

- Die Singschule 743

Preis: vierteljährlich 3,75 DM, halbjährlich 7,20 DM, jährlich (12 Hefte) 14,— DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,50 DM.
Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom Verlag. — Bezugsbeginn jederzeit. Abbestellungen nur zum Quartalsschluß bis 15. des vorhergehenden Monats. — Anschrift der Schriftleitung: für Sendungen, Besprechungsstücke usw. Mainz, Weihergarten 7, Telefon 24343. Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

Anzeigen: laut ermäßigter Preisliste 1/16 Seite = 20,— DM, 1/1 Seite = 300,— DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: Auf Postscheckkonto Stuttgart 31038, auf Konto Nr. 15510 bei Commerz- und Credit-Bank in Mainz oder durch Postanweisung. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA. 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4,75 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.14.0 (einschl. Porto). Bestellungen an den Verlag Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, Weihergarten 7.

Wohltat wird zur Plage

Musik auf Bestellung zu schaffen, war für die Komponisten früherer Jahrhunderte schlechthin selbstverständlich. Das ergab sich ohne weiteres aus der Struktur des einheitlichen Weltbildes, das im ganzen Mittelalter von der Kirche bestimmt wurde. Darin hatte auch die Musik ihren organischen Platz: nicht im modernen Sinn einer autonomen, artistisch sich selbst genügenden Schöpfung, sondern als „Funktion“: als Mittel der Verkündigung des Bibelwortes im Dienste des Höchsten, im „Auftrag“ der Kirche und „ad maiorem dei gloriam“.

Erst mit dem Erstarken des Persönlichkeitsbewußtseins in jener geistesgeschichtlichen Epoche, die man als „Renaissance“ bezeichnet, gewann auch die Sprache der Musik individuellere Züge. Es setzte jene Entwicklung ein, in deren Verlauf neben die Musica sacra allmählich immer selbständiger und schließlich sogar gleichberechtigt die „weltliche Musik“ trat. Die Fürsten wurden die Förderer dieser Entwicklung, indem sie, oft zur Erhöhung ihres eigenen Ruhmes, die „weltlichen“ Komponisten an ihre Höfe zogen und bei ihnen Werke „in Auftrag“ gaben.

Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein war alle Musik „Auftragsmusik“ in diesem Sinne. Noch die meisten Werke Haydns entstanden im Dienste des Fürsten, der ihm Wohnung und Lebensunterhalt gewährte. Die Tatsache, daß Haydn unter jede seiner Partituren die Worte setzte: „Soli deo gloria“ („Gott allein die Ehre!“), zeigt deutlich, wie stark in ihm immer noch das Bewußtsein von der Einheit des mittelalterlichen Weltbildes lebendig war.

Bei Haydn liegt freilich auch die Grenze der neuen Zeit, die eine andere Sozialordnung heraufführte. Seine letzten Sinfonien schrieb Haydn bereits im Auftrag von Konzertunternehmern: den Exponenten des jungen Bürgertums, das schließlich die „feudale“ Zeit ablöste. Schon seit Händels Opernunternehmungen war diese Entwicklung im Gange; einzelne Gemeinwesen wie Leipzig (wo Bach sein riesiges kirchenmusikalisches Werk schuf) oder die Hansestädte trieben sie weiter voran. Mozart schrieb nur noch selten auf direkte kaiserliche Aufforderung oder im Auftrag seiner Prager Freunde. Er versuchte es mit Subskriptionslisten und wagte als erster den Sprung in die Freiheit, den er mit der sozialen Ungewißheit seiner Existenz so teuer bezahlen mußte. Erst Beethoven erkämpfte sich die Anerkennung als frei schaffender Künstler, der ein Jahrhundert später Richard Strauss die gesetzliche Verankerung im modernen Urheberrecht erwirkte.

In der Zeit der Romantik fühlte sich der schaffende Künstler im allgemeinen nur dem „inneren Auftrag“ verpflichtet. Die alte Einheit war zerbrochen, die neuen Bindungen an das individuell aufgespaltene Bürgertum fragwürdig. In seinem Wolkenkuckucksheim suchte sich der Künstler über die rauhe Wirklichkeit zu erheben und seinen Träumen von den „ewigen Werten“ Gestalt zu geben. Zwar schuf Verdi seine Opern (bis zu „Aida“) noch meist im Auftrag der verschiedenen Operntheater seines Landes. Aber ebenso, wie er sich dabei die individuelle Freiheit des Gestaltens vorbehielt, empfanden auch die anderen Musiker der Romantik, Wagner an der Spitze, jeden Mitbestimmungsversuch etwaiger Auftraggeber als unzulässige Einmischung, gar als Beleidigung. Ein Werk, das zu einem bestimmten Zweck geschrieben wurde, sank zur „Gelegenheitsarbeit“ herab — sowohl ideell als auch qualitativ.

Diese Einstellung hat lange nachgewirkt. Erst der Stilwandel der Jahre nach dem Ersten Weltkrieg bewirkte auch eine „sachlichere“ Einstellung zu allen Fragen der Kunst. Die Künstler stiegen herab von dem elfenbeinernen Turm ihrer artistischen Isolierung und suchten bewußt den Kontakt mit dem Publikum, mit dem Leben überhaupt. Das „Handwerk“ kam wieder zu Ehren. Viele junge Komponisten fanden einen neuen Anreiz darin, zu zeigen, daß sie nicht nur „müssen“, wie sie „können“, sondern auch, daß sie „können“, was sie „müssen“. So schrieb Hindemith seinen „Plöner Musiktag“ ganz bewußt als Beitrag zu einer neuen Spiel- und Jugendmusik, die die Lücke schließen sollte, die sich zwischen Kunst und Publikum aufgetan hatte; und so auch stellte Weill seine „Gebrauchsmusik“ in den Dienst der Brechtschen Sozialkritik.

Dazu kam aber vor allem ein neues Phänomen: der Rundfunk. Er erkannte sehr bald, daß er sich nicht nur auf die Reproduktion der klassischen Meisterwerke beschränken konnte, sondern einen neuen Typus „arteigener“, „funkgerechter“ Musik brauchte. Zugleich übernahm er, im Gefolge der wirtschaftlichen und soziologischen Umwälzungen der Nachkriegszeit, immer entschiedener die Rolle des eigentlichen „Mäzens“. Vielen Komponisten hat er damit die Existenz gesichert und zum Ruhm verholfen. Das ist ein Verdienst, das gar nicht hoch genug anerkannt werden kann. Zumal die Neue Musik verdankt dem Rundfunk schlechthin entscheidende Förderung, wobei es nicht einer gewissen Paradoxie entbehrt, daß speziell das Instrument moderner Massenverbreitung sich der allernmodernsten und exklusivsten Kunst annimmt. Viele Sender sehen gerade darin (mit Recht) eine besondere Aufgabe; und jeder, der um die Notlage der Schaffenden und die Isolierung der jungen Kunst weiß, kann den Rundfunk in dieser Initiative nur bestärken.

Gleichwohl halten wir heute an einem Punkt der Entwicklung, an dem die Frage aktuell wird, ob

des Guten nicht vielleicht manchmal zuviel geschieht, so daß die beabsichtigte Wohltat zur Plage wird. Zur Plage nicht für den Hörer, der ja die Möglichkeit hat, abzuschalten oder auf einen anderen Sender auszuweichen, wenn ihm das Gebotene nicht gefällt. Wohl aber zur Plage für den Komponisten, der sich gezwungen sieht, dem falschen Ehrgeiz nach immer neuen Uraufführungen und einer fragwürdigen Unternehmungsfreudigkeit zu frönen, der die Unterstützung der Schaffenden durch Kompositionsaufträge manchmal nur zum Vorwand dafür zu dienen scheint, den „Betrieb“ aufrechtzuerhalten, Produktionslücken zu schließen oder gar das Schaffen künstlich in bestimmte Richtung zu lenken.

Kein Mensch kann heute mehr beurteilen, welchen Verlauf die musikalische Entwicklung seit dem Zweiten Weltkrieg genommen hätte, wenn nicht der Rundfunk derart betont als Förderer radikaler Experimente aufgetreten wäre. Es ist natürlich widersinnig, zu glauben oder auch nur zu wünschen, daß das Rad der Geschichte sich zurückdrehen ließe. Aber es scheint doch an der Zeit, daß die verantwortlichen Männer des Rundfunks sich einmal die Gefahren klarmachen, die sich aus falscher Betriebsamkeit und gewaltsamer Forcierung des künstlerischen Schaffens ergeben müssen. Nicht nur die schaffenden Künstler, sondern die Kunst selbst wird schließlich die Leidtragende sein, wenn sie ständig in dieses Treibhausklima gestellt werden.

Man wende nicht ein, daß es ja jedem Komponisten freistehe, einen Auftrag anzunehmen oder abzulehnen. Niemand kann es sich heute leisten, sich dem Automatismus des selbstherrlich gewordenen Betriebes zu entziehen, ohne befürchten zu müssen, völlig beiseite geworfen zu werden. Nein: der Fehler liegt nicht bei den Komponisten, sondern bei den Veranstaltern. Warum müssen allmonatlich Konzerte etwa des „Neuen Werks“ in Eppendorf oder alljährlich zeitgenössische Musiktage in Dingskirchen stattfinden, wenn die Programme nicht anders gefüllt werden können als durch eigens für diesen Zweck geschriebene Auftragswerke!

Jedenfalls würde sich ein zuverlässigeres Bild des heutigen Schaffens ergeben, wenn sich diese Veranstaltungen auf die zur Verfügung stehenden Werke stützen, statt daß umgekehrt die Komponisten gezwungen sind, sich nach festen Terminen und Programmwünschen der Veranstalter zu richten. Dies zumal heute, wo ein tragender Stil fehlt und eine neue Tonsprache erst noch im Werden ist. Der Rundfunk wird seine Rolle als Mäzen nur dann segensreich spielen, wenn er für die begabten Komponisten Arbeitsbedingungen schafft, die es ihnen gestatten, in voller Ruhe ausreifen zu lassen, was in ihnen zu künstlerischer Gestaltung drängt.

Heinz Joachim

Zwischen Glauben und Wissen gespalten?

Von allen technischen Erkenntnissen, Erfahrungen und Neuerungen, mit denen wir in unserem Jahrhundert überrascht wurden, haben zwei in besonderem Maße Bewunderung, Erstaunen und Furcht ausgelöst: die Atomspaltung und der Schritt zur Eroberung des Weltraumes. Mit einer Explosion folgenswersten Ausmaßes ist das Atom als Gefahr in unser Bewußtsein gerückt, um seither – seit der Atomexplosion über Hiroshima – die Menschen mit Angst und Grauen zu erfüllen. Seit Wochen schon kreist ein von Forscherhänden geschaffener Trabant um unsere Erde. Der erste Schritt in den Weltraum ist getan.

Die Atomwissenschaft erweiterte unseren Blick in den Mikrokosmos. Die Weltraumforschung wirft ihn in den Makrokosmos. Der künstliche Mond ist außerhalb der Anziehungskraft der Erde. Er ist zwischen Erde und Kosmos.

Seit ihren dunklen Anfängen hat die Menschheit ihre Blicke zum Firmament erhoben, und lange bevor ihm technische Mittel forschend helfen konnten, hatte der Gedanke die Materie gespalten und war in philosophischer Spekulation an der Grenze des Nichtmehrteilbaren angelangt. Daß der Kosmos in unsere Welt und in unser Leben hereinragt, weil wir als Teil dem Ganzen angehören, ist die zentrale Idee vieler antiker Kulturen. Sie fanden die Ordnung in der Zahl, die Zahl in der Musik und damit Zusammenhänge zwischen Kosmos, Menschenleben und Musik.

Diese Kosmologien durchzogen den alten Orient und wandelten sich in Platos Musikanschauung zur Ethoslehre. Auch das Mittelalter glaubte an die Zuordnung der Intervalle zu den Relationen der Planeten, und Johannes Kepler strebte die wissenschaftliche Fundamentierung dieser Anschauung an, die bislang nur intuitiv erkannt und glaubend für wahr gehalten wurde. Nach Kepler aber brachen die beiden Formen der Erkenntnis völlig auseinander, die er zum Einklang gebracht hatte.

Heute sind menschliche Ratio und Forschermut dabei, in den Raum der Gestirne vorzudringen. Aber trotz dieser Autonomie und Hegemonie der Naturwissenschaften, der Spaltung zwischen Glauben und Wissen, wurde immer Musik geschrieben, in der wir ahnend kosmische Kräfte verspüren.

Der menschliche Geist ist mehr und mehr dazu übergegangen, auch das musikalische Kunstwerk rational zu durchdringen, denn er kann es schon lange nicht mehr nur ahnend und gläubig hinnehmen. Schon Joseph Haydn machte Leopold Mozart das Kompliment, Wolfgang Amadeus habe die „größte Kompositionswissenschaft“, heute ist der Vorwurf, das Intellektuelle sei in der Musik stärker als zuvor, auch lauter denn je. Richtiger ist wohl, daß heute mehr als früher über die

rationale Seite des Kompositionsvorganges von Fachleuten in der Öffentlichkeit gesprochen wird, in den Musikkritiken, den Feuilletons, im Radio. Das mag den Blick verschieben, ihn ablenken von dem Wesentlichen: der Musik. Viele Musikwerke, zu denen intuitiv nicht sofort der Zugang gefunden wird, gelten als „intellektuell“: damit hat man ein Schlagwort, und die Abstempelung vermittelt ein Gefühl der Sicherheit und der Beruhigung. Sollte man nicht durch die Geschichte längst gewarnt sein, vorschnelle Urteile zu fassen und zu verbreiten?

Unsere Welterfahrung ist in Glauben und Wissen, Intuition und Erkenntnis gespalten. Muß es darum auch die künstlerische Welt sein? Wird es nicht vielmehr gerade dem künstlerisch schöpferischen Menschen immer vorbehalten sein, im Schaffensvorgang diese Gegensätze zu überwinden? Denn für ihn sind es nur scheinbare Gegensätze. Für ihn ist diese Welt rein wie zuvor: nicht zuletzt beweisen das Werke, die von der Generation der heute Dreißigjährigen geschrieben wurden.

Karl H. Wörner

ALPHONS SILBERMANN

Im Stacheldraht des bitteren Ernstes

Betrachtungen eines Außenstehenden zur Situation des deutschen Musiklebens

Steht man, so heißt es, sehr lange in der Mitte einer Sache, dann verliert man leicht die Distanz zu den Ereignissen. Steht man hingegen zu weit weg, lebt man, wie ich zum Beispiel, von Zeit zu Zeit für ein paar Jahre im fernen Australien und blickt von dort aus auf das Musikleben Deutschlands, so hat eine solch große Entfernung den Nachteil, von gedruckten Berichten und Eindrücken zehren zu müssen. Auch dadurch verliert man die Distanz zu den Ereignissen und verfällt leicht in die Versuchung der Idealisierung der Alltäglichkeit. Interessant aber ist es, ja, ich darf sagen, faszinierend ist es, das Musikleben eines Landes nach einigen Jahren der Abwesenheit wieder von der Nähe beobachten zu dürfen und es mit ausgeruhten, unvoreingenommenen Augen und Ohren wirken zu lassen. Man muß nur verstehen, so zu reisen, daß man am rechten Ort und zur rechten Zeit diejenigen Persönlichkeiten trifft, die nun wirklich etwas zu sagen haben, und daß man sich aus der Menge der musikalischen Ereignisse diejenigen herausucht, von denen anzunehmen ist, daß sie beobachtungswert und beobachtungswürdig sind. Dieses Rezept enthält keineswegs die Forderung, nun nur die „großen Persönlichkeiten“ zu hören und zu sprechen, ebensowenig wie es sich empfiehlt, nur die weltbekannten Treffpunkte der musikalischen Welt aufzusuchen, um dort die erlesensten Künstler bei der Interpretation der erlesensten Werke der Musikkultur zu belauschen. Das Musikleben eines Landes ist ein Kaleidoskop, in dem sich die routinemäßige Abonnementsvorstellung von „Carmen“ in irgendeinem Provinzopernhause mit dem Fest von Bayreuth trifft, in dem man Tagungen zur Förderung lokaler musikhistorischer Interessen mit Treffen der avantgardistischen Jugend vermischt, und wo vor dem Auge sowohl die Schriften der hervorragenden Namen wie auch die der lokalen Zeitungsberichterstatter zusammen flimmern. Die Aufgabe des Beobachters ist es nun, sein Teleskop schärfer und schärfer einzustellen, um aus der Menge der Eindrücke jene Punkte zu fixieren, die ihm sozusagen den Schlüssel zum Verständnis für Geschehen liefern, die er zu analysieren und zu verstehen wünscht.

So saß ich denn von München bis Berlin, von Köln bis Kassel in Konzert-, Opern- und Vortragsälen, und überall hörte ich mir nicht nur pflichtgetreu das Gespielte oder Gesprochene an, sondern beobachtete auch gewissenhaft das Verhalten des jeweiligen Publikums, vom Eintritt in das Haus bis zum Beifallsgeräusch und den nekrologischen Gesprächen am Ende des Abends. Wollte man versuchen, den Gesamteindruck auf einen Nenner zu bringen, so erlaube man mir, das von mir beobachtete Publikumsverhalten als ein „Zelebrieren“ zu typologisieren. Viele schienen den Abend der Erhebung, die Stunden der Beglückung oder, sagen wir primitiv: die Momente des Genusses mit einer Bitterkeit, mit einem Ernst, mit einer Zurückhaltung, mit einer Scheu und Hochachtung über sich ergehen zu lassen, die den Komponisten und Interpreten zwar besser



Engel (um 1560)

Württembergisches Landesmuseum,
Stuttgart.

gefallen mag als das respektlose, muntere Geplapper und Zuspätkommen italienischer und französischer Zuhörerschaften, die aber m. E. mehr darstellen als nur nationale Charaktereigenschaften und Achtung vor dem Kunstwerk, obwohl sie gerne als solche lobend oder verurteilend hingestellt werden.

Wer zelebriert, hat ernst zu bleiben. Darf nicht einmal Freude zeigen, darf sich nicht gerührt fühlen, geschweige denn lachen oder weinen. Rührung, das heißt: in den äußersten Gegenpolen Heiterkeit und Trauer sind menschliche Gegebenheiten, vor denen sich niemand zu schämen braucht. Der Ernst und besonders jener, von dem man als dem Ernst des Lebens spricht und den uns das Elternhaus nie früh genug predigen kann, ist sicherlich eine milieubedingte Notwendigkeit, die aber, soweit es Musikhören und Musikschaffen betrifft, keineswegs ein Muß darstellt. Fasse man die Musik auf, wie man wolle, erfasse man sie durch Gefühl, durch Intellekt oder durch beide zusammen, sei sie sakral oder profan, sei sie Divertissement, Amusement, Funktion, Symbol oder Philosophie — nirgends wird von ihr verlangt, daß sie nur ehrfurchtsvoll, nur mit bitterem Ernst zu genießen, zu schaffen, zu interpretieren und zu diskutieren sei, ohne nun sofort in das andere Extrem zu verfallen und sie zu einer Spielerei zu erniedrigen.

Die Ehrfurcht vor der Musik, der bittere Ernst ihres Betriebes und, als Folge, der Verlust der ihr eingeborenen Freudigkeit, das aber scheinen mir Machenschaften unserer Tage zu sein, denen man durch Analyse verständnisvoll nahekommen versuchen muß. Versuchen wir, auch hier wiederum das Typische zu kristallisieren.

Die Erkenntnis, daß die Musik etwas Erhabenes, Großes, Gewaltiges, Himmlisches, ja Göttliches enthält, stammt nicht erst von heute. Nicht aber war es immer so, daß diese ihr zuerkannten Kriterien auch den Komponisten ohne weiteres zugesprochen wurden. Anekdotisierung, Roman-

tisierung und Mythologisierung des Komponisten sind Erscheinungen, die erst den letzten Jahrhunderten, verbunden mit einer immer steigenden Nachfrage nach Musik, zu verdanken sind. Wenn auch die Musik schon immer auf einem goldenen Piedestal stand, so wird jetzt mehr und mehr auch der Komponist auf ein Piedestal gesetzt, wird angehimmelt und statt seiner Musik vergöttert. Die Heroenanbetung, dieses sozio-modische Bedürfnis jeder Zeit und jeden Zweiges der menschlichen Aktivitäten, steht auch im Musikleben und, bedenkt man das Starunwesen, nicht nur, was den Komponisten angeht, in voller Blüte. Vor Göttern aber zelebriert man und nähert sich ihnen zu Recht mit ergebener Ehrfurcht.

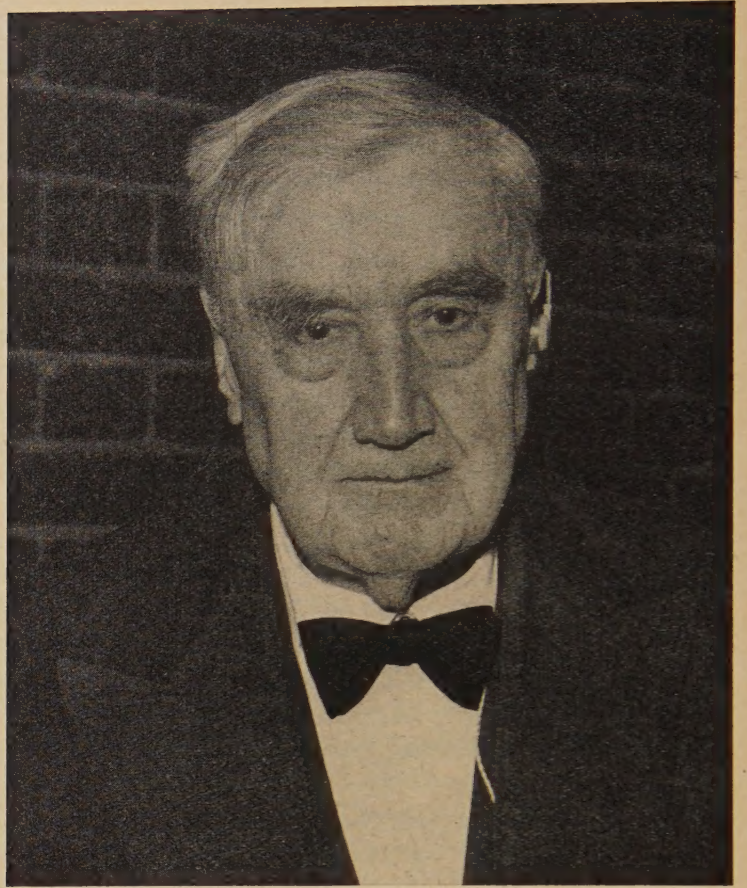
Soweit geht das, wenn man unbedingt will, alles noch an: Musik wurde zur Göttlichkeit erhoben, so auch ihre Schaffer. Nun aber kommen die Propheten, kommen die Kommentatoren, die Analytiker, Erklärer, Kritiker und Musikwissenschaftler, und bemühen sich eifrigst um den Gott. Kleine und Große, Berufene und Unberufene eifern miteinander um die Wette, den Trost- oder Freude-, Erbauungs- oder Verinnerlichungs-Suchenden die Möglichkeiten des Gottes zu verkünden, zu erklären und zu erläutern. Sie stellen sich als die einzig Berufenen zwischen Publikum und Kunstwerk beziehungsweise Künstler, und je lauter sie toben, je mehr identifizieren sie sich mit dem auf dem Piedestal Stehenden, bis es ihnen gelingt, selbst auf eben jenem Sockel zu stehen und zu proklamieren. Und da steht nun die Masse, da stehen nun diese Musikbegeisterten und Musiksuchenden und lassen einen Schwall von gesprochenen und gedruckten Worten über sich ergehen, der, so verführerisch er auch klingen mag, unheilvoll auf sie niederprasselt. Denn statt das Schöne zu suchen und das Herrliche zu verkünden, statt das Positive zu unterstreichen und das Negative beiseite zu schieben, werden Dissonanzen heraufbeschworen und in einem Atem auf Glanz, Elend und Verfall mit dem Finger gedeutet. Unheilspropheten sind es, die heute an Stelle der Göttlichkeit auf dem Throne sitzen, „tragizistische, weltschmerzliche, pessimistische Untergangsphilosophien“, wie F. Heer sie auf Seite 33 seiner Einleitung zur Auswahl der Werke Hegels benennt, die jene verfehlte Ehrfurcht gebieten, welche von der Großzahl der Komponisten nie gewollt war, und die sich aber nun durch diese „Propheten“ gleichfalls ängstlich zu jenem bitteren Ernst verpflichtet fühlen, aus dem sie sich manchmal allzu gerne herausflüchten möchten, wenn es ihnen nur erlaubt wäre.

Denn auch ihnen, und nicht nur dem Hörer, hält man nun schon seit Jahren jenen Bogus der Masse mit all seinen hypothetischen Folgen, wie Vermassung, Massengeschmack, Massenpsychologie und letzten Endes Kulturverfall, vor Augen. „Verruchter, du wagst es, bei Puccini zu weinen, dich bei Rossini zu erfreuen! Wie kannst du dich von Wagner orgiasmieren, vom Rosenkavalier-Strauss hinreißen lassen! Siehst du denn nicht, daß dahinter die ‚Konzession an die Masse‘ und der ‚Aufstand der Massen‘ steht, spürst du denn nicht, wie du durch dein Verhalten zu ‚Vermassung und Kulturverfall‘ beiträgst! Schimpfe mit mir, verdamme mit mir Rundfunk, Film und Tanzmusiken, erlaube nicht länger den Gebrauch von Gitarre, Blockflöte und Akkordeon, protestiere mit mir gegen die Unwissenheit derer, die niemals von Busoni oder Hanslick gehört haben, zertrample mit mir jene, denen Rock 'n' Roll ein Rhythmus, Calypso eine Melodie ist — denn ihre Freude, ihre Unvoreingenommenheit, ihr Gelächter und ihre Tränen rauben dir, deiner Musik und natürlich auch mir, deinem gelehrten Propheten, die Ehrfurcht vor dem Kunstwerk; sie fördern Fühlen, wo nur Denken angebracht ist, sie vernichten den bitteren Ernst, nach dem die ernste Sache so ernstlich schreit!“

Wer immer sich in die Lehre von der Gesellschaft vertieft hat, und wem immer die Soziologie mehr bedeutet als ein modisch-bequemes Schlagwort, der kennt die Aufregung, die uns Werke wie Ortega y Gasset's „Der Aufstand der Massen“ gebracht haben. Er weiß auch, mit welcher Freude wir solche Arbeiten wie P. Reiwalds „Vom Geist der Massen“ und solche Demaskierungen wie das letzthin erschienene Buch „Gruppendynamik“ von P. R. Hofstätter begrüßt haben. Denn hier wird bestätigt und nachgewiesen, daß Masse als solche ein so Unerfaß- und undefinierbares, ein so Unbeständiges und Unbeobachtbares ist, daß jeder Versuch, mit diesem Etwas zu arbeiten oder es gar in Banden zu legen, von vornherein zum Scheitern verurteilt ist.

So aber auch alle diejenigen Augurenrufe, die mit dem Begriff der Masse arbeiten, um ihrer Sorge um Gesellschaft, Fortschritt, Geschichte und kulturelle Notwendigkeiten Ausdruck zu geben. Zwar darf niemandem das Recht abgesprochen werden, sich kritisch zu äußern, niemandem darf verboten werden, musico-kritisch, sozial-kritisch oder kulturell-kritisch seinen Weitblick schweifen zu lassen, *solange er der negativen Kritik auch das positive Hilfsmittel zur Seite setzt*. Der Aufruf zum bitteren Ernst aber scheint mir kein Positivum zu sein, das uns aus dem kulturellen Graben, in dem wir uns nach Ansicht der Unheilspropheten befinden, herausziehen kann. Als Beobachtungsfeld für meine Untersuchungen dienten mir, unter anderen, die diesjährigen Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt, deren Bedeutung für die schaffende musikalische Jugend keinem Zweifel unterliegen kann. Selbst wir in Australien haben dem guten Beispiel Folge geleistet und Sommerschulen eingerichtet, die, wenn sie auch nicht so fortschrittlich wie Darmstadt sind, doch immerhin ein Treffen zum Lernen und zum Austausch von jungen Theoretikern und jungen Praktikern sind. Mit Freuden durfte ich in Darmstadt eine musikalische Großzügigkeit entdecken, die, da sie u. a. Maderna, Eimert, Stockhausen, Nono, Jemnitz und Gradenwitz zu Wort kommen ließ, dem Vorwurf der „Chapelle“ oder dem der „Clique“ entgeht. Die Jugend konnte sich in der Tat nach vielerlei Richtungen hin unterrichten. Hinzu kam als Krönung des Ganzen eine längere Vortragsreihe des eminenten Prof. Theodor W. Adorno, betitelt „Kriterien der Neuen Musik“. Ich, der ich seit Jahren die Schriften dieses enzyklopädischen Geistes verfolgt habe, und der ich weiß, daß man ihn einen Philosophen, einen Musiker, einen Soziologen und auch einen brillanten Essayisten nennen darf, war besonders erfreut, sein Zuhörer sein zu können. Ich war aber auch besonders enttäuscht, gerade in diesem großen Zeitgenossen den „typical case“ derer erkennen zu müssen, denen ich den Vorwurf nicht ersparen kann, jene Unheilspropheten des bitteren Ernstes zu sein, um deren Einfluß ich mich hier bekümmere. Sehen wir einmal davon ab, daß die Adornosche Ausdrucksweise im allgemeinen so verklausuliert ist, daß sie — wie viele Aussprüche der Propheten — nur bei größter Aufmerksamkeit und, wenn möglich, durch Kommentierung verständlich wird, so blieben die Theorien, Ansichten, Methoden und Standpunkte dieses Denkers zu untersuchen. Aber um diese geht es mir hier nicht, und dazu ist auch bei der Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit seines Schaffens hier weder der Platz noch der Raum. Es kann sich an dieser Stelle nur darum handeln, ihn, abgesehen von seiner Person, als *einen* jener typischen Fälle — und nur als solchen — aufzuzeigen, die mit ihrer Philosophie der ästhetischen Kunstbewertung ganz von dem abweichen, was ansonsten gerade bei deutschen Wissenschaftlern so gelobt wird, nämlich von der ihnen eigenen wissenschaftlichen Akrilie. Von jedem Wissenschaftler wird, um mit Bertrand Russell zu sprechen, die Gepflogenheit verlangt, den Glauben auf Beobachtungen und Schlüsse zu stützen, die so unpersönlich und von Veranlagung und Umgebung so unbeeinflusst sind, wie nur menschenmöglich. Das aber scheint mir — nach dem, was ich in Darmstadt hören durfte — bei einem so großen Könnern wie Adorno ebensowenig der Fall zu sein als bei den vielen kleinen Schreibern, die im Augenblick erfolglos versuchen, à tout prix Adornos Stil, Adornos Dialektik oder seinen Scharfsinn zu imitieren. Was gelingt, ist nur die Nachahmung seiner Bitterkeit und seines pathetischen Ernstes. Ja, in der Tat, ich habe nie geglaubt, daß es möglich sei, à propos der Musik und angesichts von so viel Schönerem so viel Bitteres, so viel Häßliches, so viel Polemisches und so viel Negatives zum Ausdruck zu bringen. Ich würde sagen, daß dies vor einem Kreise älterer und vielleicht auch weiserer Kollegen noch angehe. Aber einem Kreis junger Fanatiker zu begegnen und ihnen eine sich auf Hegelianische Dialektik basierende Methode der ästhetischen Kunstbewertung — denn um das handelte es sich in Wirklichkeit — damit zu exemplifizieren, daß man Namen wie Sibelius, Britten und Hindemith, um nur einige zu zitieren, zwar brilliant, aber immerhin recht verbittert und wegwerfend zur Seite schiebt oder gar beschimpft — das, glaube ich, kann entweder gar nicht ernst gemeint sein, oder aber es beruht auf einer persönlichen Bitterkeit, die ich auch nicht verstehen kann, wenn ich objektiv und mit Hochschätzung die eminente Stellung dieses Gelehrten und seinesgleichen betrachte. Sprechen doch hier — bei unserem typischen Fall wie bei anderen — Männer der Würde, Männer, bei denen noblesse oblige, Männer, deren Schriften verlegt, deren

Ralph Vaughan Williams
*Der Senior der englischen Komponisten
wurde 85 Jahre alt.*



Bücher gedruckt, deren Vorlesungen gehört werden, kurz deren Ansichten vielleicht umstritten sein mögen, deren Stellung dank ihres Wissens aber doch national und international unangestastet ist.

Wie gesagt, ich verstehe es nicht, und daher liegt es mir, einem Außenstehenden, auch fern, anzuklagen oder gar zu richten. Ich beobachte und sehe nur die Folgen, sehe, wie die Anhängerschaft an jene großen Gelehrten zu einem Adorationskult geführt hat, der mit der Person nun auch These, Ideologie, Bitterkeit und verfehlten Ernst übernimmt.

Damit beginnt gleichzeitig eine „organisierte“ Aktivität, bei der am Ende die Musik keine Rolle mehr spielt oder nur noch die eines Vorwands für *Betriebsamkeit* nach allen Richtungen ist. Man gewinnt den Eindruck, diese Art von Betriebsamkeit versuche, neben dem weltweit anerkannten deutschen Wirtschaftswunder ein ebenso großes deutsches Musikwunder aus dem Boden zu stampfen. Was Fleiß, Präzision, Wirkungsgrad, Betriebsamkeit, Verbissenheit und bitterer Ernst für das ökonomische Leben bedeuten, bedeuten sie noch lange nicht für das kulturelle Leben. Während sie beim ersteren angebracht sind, können sie bei der kulturellen Aktivität leicht zu dem mir bedenklich erscheinenden Zustand, in dem sich das deutsche Musikleben zu befinden scheint, führen, einem Zustand, bei dem die Materie Musik mit solcher Bitterkeit, mit solchem Ernst, mit solcher Betriebsamkeit bedüngt wird, daß sie gar nicht zur Blüte kommen kann oder aber zu einer solch einmaligen Blüte, daß, wer hiervon irgendwie profitieren will, sich schnellstens auf die noch gar nicht reife Frucht stürzen muß, um, gleich, mit welchen Mitteln, alle die anderen zur Seite zu stoßen, die nun auch hier genießen wollen. Der Boden wird zertrampelt, die Frucht zu früh gebrochen, man drängt sich und sucht nach Wurzeln, die noch nicht einmal in den Grund gedungen sind — hütet sich aber, den Konsumenten, das Publikum, in die Nähe des Ackers kommen zu lassen, wissend, daß er das häßliche Bild des Konkurrenzkampfes, der gegenseitigen Zerfetzung im Felde einer Kunstform nicht sehen darf, es sei denn, man wolle ihm den letzten

Rest einer Gutgläubigkeit, nach der die Musik und ihr Leben nach wie vor ein Erhabenes darstellen, entreißen. So entsteht denn auch hier jener Stacheldraht des bitteren Ernstes, mit dem das Feld der Musik behutsam mehr und mehr umzäunt wird. So entsteht dieser infektiöse Virus, der nun vom Kritiker zum Publikum, vom Komponisten zum Musikwissenschaftler, vom Jungen zum Alten und umgekehrt hin- und herspringt, und den nur wenige Ärzte wagen, unter dem Mikroskop zu entdecken, da sie sich damit ja selbst das Geschäft des Heilens verderben würden.

Die wenigen aber, die trotzdem den Mut besitzen, das aufklärende Wagnis zu unternehmen — und dazu gehören in einem gewissen Maße auch unsere „typischen Fälle“ —, unternehmen es mit einem anerkennenswerten, rücksichtslosen, wenn auch, wie die Folgen zeigen, unangebrachten, Nietzsche ähnlichen intellektuellen Heroismus. Sie zeichnen sich aus durch komplette Isolation, durch Unabhängigkeit, durch Verwegenheit und Originalität und werden so gleichzeitig mehr und mehr ein Kopf ohne Körper — ein Kopf, der sich mit dem Bogus der Massenkultur entschuldigt, um im elfenbeinernen Turm bleiben zu können; ein Kopf, der den organischen Körper, das Publikum, willentlich von sich fernhält; ein Kopf, der sowohl die Träne der Freude wie die der Trauer verdammt, um bitterernst genommen werden zu können, obwohl er, wie auch sein Körper, nur allzuwohl die ewige Wahrheit kennt, die Lamartine einstens so schön ausdrückte, als er ausrief: „Il y a plus de génie dans une larme que dans tous les musées et toutes les bibliothèques de l'univers.“

KARL GEIRINGER

Großtat eines Gelehrten

Das Haydn-Werkverzeichnis Anthony van Hobokens

Im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, erschien im Umfang von XXI und 848 Seiten, mit drei Faksimiles und einer Beilage von 20 Seiten, zusammengestellt von *Anthony van Hoboken*, der erste Band Instrumentalwerke des thematisch-bibliographischen Verzeichnisses der Werke von Joseph Haydn. Das Werk ist das Ergebnis sorgfältigster und mühevoller Arbeit, die sich über mehr als ein Vierteljahrhundert erstreckte. Dieser gigantische Katalog konnte nur von einem mit der Materie aufs innigste vertrauten Gelehrten zusammengestellt werden, der, ohne an finanziellen Nutzen zu denken, sich voll und ganz in den Dienst der Sache stellte.

Versuche, thematische Verzeichnisse von Haydns Werken anzulegen, gehen bis ins 18. Jahrhundert zurück. Haydn selbst begann bereits 1765, sich hiermit zu beschäftigen, und beauftragte später seinen getreuen Famulus Johann Elßler jr. mit der Anfertigung eines ausführlichen Kataloges, der 1805 abgeschlossen wurde. Dieses Haydn=Elßler=Verzeichnis ist naturgemäß von größter Wichtigkeit für die Haydn=Forschung; leider aber ist es unvollständig und auch nicht ganz verlässlich. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sammelte C. F. Pohl in großzügigster Weise Material über Leben und Werk Haydns. In winziger Schrift notierte er auf vielen tausend Zettelchen alles, was er ausfindig machen konnte. Seine Forschungen waren jedoch so umfangreicher Natur, daß es ihm

nicht einmal gelang, die Biographie Haydns zu vollenden; von dem thematischen Verzeichnis aber erschien nur ein sehr kleiner Teil als Anhang zu seinem Buch. Ein weiterer wichtiger Schritt erfolgte in unserem Jahrhundert im Zusammenhang mit der 1908 in Angriff genommenen Haydn=Gesamtausgabe (der unglücklicherweise nur eine kurze Lebensdauer beschieden war) und thematische Verzeichnisse wurden für die Symphonien (Mandyczewski), Klaviersonaten (Päsler) und Lieder (Friedländer) vorgelegt. Einen bedeutsamen Beitrag leistete schließlich auch J. P. Larsen mit seiner grundlegenden Untersuchung „Die Haydn=Überlieferung“ und dem Begleitband „Drei Haydn=Kataloge im Faksimile“. Dieses ganze überaus umfangreiche Material hat Anthony van Hoboken nun zusammengefaßt, wobei schon die Leistung, sich durch die fast unübersehbare Menge Pohlscher Aufzeichnungen durchzuarbeiten, jeden, der mit der Materie vertraut ist, mit Bewunderung erfüllen muß. Darüber hinaus hat der Forscher, der mit vorbildlicher Akribie die Haydniana aller bedeutenden Bibliotheken Europas und Amerikas studierte, eine sehr beträchtliche Anzahl neuer Ergebnisse vorgelegt.

Die Einteilung der Werke innerhalb des Katalogs erfolgt nach Form und Instrumentation. Der Autor beginnt den Band mit den Symphonien, Ouvertüren und mehrstimmigen Divertimenti und beschließt ihn mit den Flötenuhrstücken sowie der

Instrumentalfassung der „Sieben Worte“. Innerhalb der einzelnen Gruppen ist soweit als möglich die Anordnung der Gesamtausgabe beibehalten, oder, wenn kein Verzeichnis aus dem 20. Jahrhundert vorlag, sind die Nummern des Haydn-Elßler-Kataloges verwendet. Werke, die in diesen Listen nicht vorkommen, erhielten zusätzliche Nummern und sind durch einen Stern gekennzeichnet. Bei den Symphonien folgen etwa auf die 104 Werke von Mandyczewskis Liste als Nr. 105* bis 108* die Konzertante Symphonie von 1792, eine verlorene frühe Symphonie, die Orchesterfassung des Fünften Streichquartetts, sowie ein frühes Werk, das gewöhnlich als Partita angesehen wird. Den authentischen Kompositionen folgen die zweifelhaften und unechten, die in der Reihenfolge ihrer Tonarten geordnet und mit arabischen Ziffern numeriert werden. So sind etwa bei den Streichquartetten nicht weniger als 66, bei den Symphonien sogar 148 zusätzliche Werke angeführt.

Für jede Komposition liefert der Katalog soweit als möglich das Datum der Vollendung, die Instrumentation, die Incipit jeden Satzes (einschließlich der Trios in den Menuetten), die Quellennachweise; eine gründliche Beschreibung des Autographs (falls erhalten), ein Verzeichnis zeitgenössischer Abschriften und eine Liste der zu Haydns Lebzeiten erschienenen Drucke, einschließlich Bearbeitungen. Ein Abschnitt, der bescheiden als „Anmerkungen“ bezeichnet ist, bringt viel wertvolles biographisches Material aus der zeitgenössischen Literatur und Haydns eigenen Briefen. Schließlich legt der Autor grundlegende Zitate aus dem Haydn-Schrifttum des 19. und 20. Jahrhunderts vor. Eine Fülle von Tatsachenmaterial ist hier zusammengetragen, wofür Forscher wie auch Musikfreunde dem Gelehrten dankbar sein müssen.

Eine chronologische Anordnung sämtlicher Werke, in der Art des Köchelschen Mozart-Verzeichnisses, wäre bei Haydn ebensowenig möglich wie etwa bei Bach. Dagegen hätte sich eine zeitliche Gruppierung der Kompositionen innerhalb jedes Abschnittes vielleicht anstreben lassen. Bei einzelnen Gattungen Haydnscher Werke haben früher angestellte Forschungen in dieser Hinsicht schon recht beachtliche Ergebnisse zu verzeichnen gehabt und obwohl die allgemeine Durchführung einer solchen Aufgabe auf große Schwierigkeiten stoßen würde, ist sie doch wohl nicht möglich. Der Autor hätte angesichts seiner gewaltigen Materialkenntnis hier noch bedeutsame Versuche anstellen können, selbst wenn eine endgültige Lösung nicht durchweg erreichbar erschien. In seiner Bescheidenheit und dem Streben nach absoluter wissenschaftlicher Exaktheit hat Herr van Hoboken vielleicht größere Zurückhaltung geübt, als der Benützer des Katalogs wünschen würde.

Ähnliches gilt auch für die Behandlung der oft so schwierigen Echtheitsfrage. In seinem Vorwort betont der Verfasser ausdrücklich, daß er hierbei definitive Feststellungen nicht angestrebt habe. So werden z. B. die Ouvertüre zu König Lear und die 6 Feld Parthien als echte Werke angeführt, obgleich sich gegen diese Auffassung Stimmen erhoben haben. An solchen Punkten wird die künftige Forschung einzusetzen haben, und das Gesamtbild mag sich dadurch in Einzelheiten ändern. Immerhin aber stellt van Hobokens Haydn-Katalog für alle weiteren Studien ein Werkzeug von unschätzbarem Wert dar. Sein Erscheinen muß als ein entscheidendes Ereignis in der Erforschung der Werke eines immer noch vernachlässigten Großmeisters der Tonkunst gewertet werden.

HELMUT KIRCHMEYER

Die romantische Idee im Spiegel ihrer Kritik

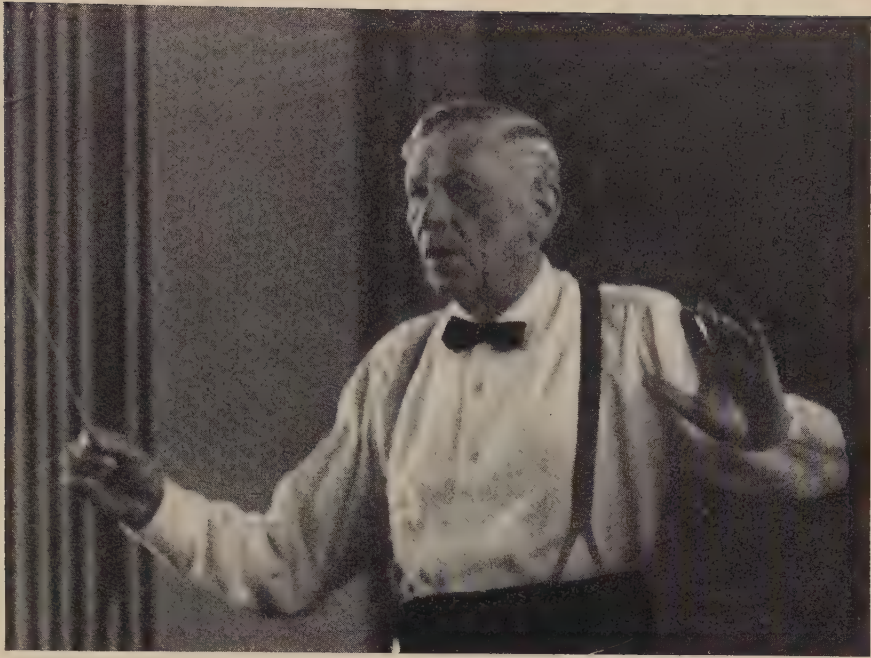
Mit den folgenden Ausführungen schließen wir die Artikelserie des Verfassers ab, die in den vorhergehenden Beiträgen die Themen „Die Vertauschung der Inhalte“ (Januar 1957) und „Die religiös-konfessionelle Polemik“ (Juni 1957) behandelte.

III. Die moderne Begegnung

Daß sämtliche Motive der Gegenwartskritik über hundert Jahre alt sind, erkannte die deutsche Philosophie bereits sehr früh. Nicht als ob die Gleichförmigkeit, mit der man seit Generationen immer dieselben kritischen und polemischen Argumente gegen die jeweils neueste Musik eintönig herunterleiert, unbedingt einem Rückschluß auf all die Zeit hin unveränderte Kunstgrundlagen Erfolg versprechen müßte; aber daß der fast schon fana-

tische Glaube der zehner und zwanziger Jahre an die Neuheit, Einmaligkeit und vor allem geschichtliche Unausweisbarkeit ihrer Programme und Produktionen die seit Jahrhunderten zu beobachtende Befangenheit einer jeden Epoche bei der Beurteilung ihrer eigenen Lebensleistung verrät, entschlüsselt die Selbstgerechtigkeit des Anspruches, Entdeckungen gemacht zu haben, die zu machen die Vergangenheit angeblich unfähig war.

Wenn nun auch diese geschmähte Vergangenheit, von anderen Verhältnissen abhängig, die künstlerische Problematik anders als die Gegenwart erlebte und andere Lösungen brachte, so gelang die Konstruktion eines unbedingten Gegensatzes zwischen Romantik und Moderne doch nur auf



Hans Knappertsbusch

*Der große Dirigent wirkt
seit 35 Jahren vornehmlich
in München*

Grund einer Geschichtsklitterung, die in der Auswahl von Daten und Dokumenten allzu geschickt und allzu bedenkenlos verfuhr, um ein scheinbar geschlossenes Romantikbild gegen eine ebenso scheinbar erhellte Gegenwart auszuspielen.

Jedes Geschichtsbild lebt von der Auswahl seiner Zeugnisse — aber die Gültigkeit des verbreiteten modernen Romantik(zerr)bildes muß füglich bezweifelt werden, wenn pseudowissenschaftliche Schwarzweißzeichnerei (wie sie zumal in den zwanziger Jahre blühte) in gewollter oder wirklicher Unkenntnis der damaligen Situation und ihrer durchaus zureichend begründeten Geistigkeit dazu verführt, aus einer Geschichtepepoche eine Art Popanz zu machen, der bestenfalls noch als unfreiwilliger Prügelknabe für alle möglichen gemeinten oder auch wirklichen künstlerischen Sünden dienen darf.

Natürlich hieße es, ein Unrecht durch ein anderes auszulöschen versuchen, wollte man einer Künstlerschaft Romantikverkenntung vorwerfen; die doch gerade im Zeichen der Romantik, wenn auch nicht von ihr, in jeder freien Bewegung gehemmt, in jeder selbständigen Meinung gelähmt und in jeder neuen Tat behindert werden konnte — und doch warnte bereits früh Busoni vor der Gefahr, mit hemmungsloser und ungerechtfertigter Polemik gegen die Romantik wertvolles Gedankengut zu verschütten:

„Jedes Zurückgreifen in der Zeit wird dem Schaffen verhängnisvoll und bleibt unfruchtbar; — aber die Würdigung einstiger, noch heute überlegener Größe ist ein Kultus, bei dessen Ausübung keiner sich etwas vergeben dürfte: er müßte denn den Stempel des eitlen Hochmuts und der Ignoranz sich aufdrücken lassen und diesen Insult in frecher Unintelligenz zur Schau tragen wollen.“

„Es ist ein ebenso häßliches als unehrliches Vorgehen, das wackere Pferd, das einen meilenweit ans Ziel getragen hat, einmal angelangt, niederzuhauen und hinterher zu behaupten, es wäre ein unnützes, ja hinderliches Tier gewesen. Man sei gewärtig, daß ein solches Pferd, in dunklen Stunden, flammenumzüngelt, riesengroß, vor uns wieder ersteht; daß es uns in seiner symbolischen Erscheinung die Nacht und die Kleinheit, die um und in uns sind, zu augenblicklichem Bewußtsein bringt“ (Zeitgemäßes Nachwort zu der Bach-Ausgabe, Der Bär, Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1924, S. 90).

Dabei bekämpfte man die Romantik mit teilweise ähnlichen Methoden wie ein Jahrhundert später die Moderne, und nicht zufälligerweise änderte sich das Vokabularium in all den Jahren nur wenig; denn auch die Entwicklung der romantischen Ästhetik vollzog sich unter dem Schlagwort des Fortschritts, selbst wenn Fortschritt nicht wie angesichts des Darwinismus zu Ende des Jahrhunderts als technischer Fortschritt und damit als materielle Aufblähung gedacht wurde. Das ist der Grund für die bis ins Wort erstarrte Kritik, die bereits kurz nach 1800 der Kunst ihrer Zeit Neuerungssucht, Überreizung, Überfülle der Mittel, zu großen Lärm, mangelnde formale Bändigung, ja fehlende Form und Verworrenheit nachsagte. Sogar der Vorwurf pathologischer Entgleisung fehlt nicht. Man beklagte des weiteren eine Musik, die zu immer gröberen Reizmitteln greifen müsse, um überhaupt noch reizen zu können, und stand so vor dem gleichen Problem der Monotonie, vor dem auch Schönberg 1911 stand. Das Schlagwort von der Materialabnutzung als Sättigungsprozeß kam 1817 in der poetischen Literatur auf und wurde von der Musiktheorie sofort begierig übernommen, um als Schutzwehr gegen die Klagen über unerträgliche Dissonanzhäufungen, Modulations-

sucht und reine Effekthascherei zu dienen, also unterschiedslos wie nach 1900, wo der Exotismus und nachher die Erforschung der Tonbereiche der Neuen Musik mit der „Abnutzung des Tonmaterials“ ihre Rechtfertigung zu finden hofften. Beide Male fragte man beklommen, wohin die Entwicklung führen werde; 1825 strebte J. J. Wagner in einem großen Aufsatz „Über neue Erfindung in der Kunst“ eine Antwort an: es ginge so lange weiter, „als noch irgendein Busch oder Hügel eine neue Aussicht zu verbergen auch nur scheine“; denn die Möglichkeiten der Ver- und Entwirrung der Tonarten seien unendlich:

„Aber wenn deren bereits sehr viele vorhanden sind, so geht es wie mit den Seiten eines in seiner Seitenzahl immer gesteigerten Vielecks, oder wie mit den Ritterromanen nach Veit Webers Sagen der Vorzeit. Und wie denn?

Nun, jene Seiten werden zuletzt unendlich klein und bey den Ritterromanen verschwinden die Unterschiede“ (Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung, S. 839).

Schon die frühe Romantik bot in der Tat zahlreiche Angriffsflächen. So entwickelte beispielsweise J. A. G. Steuber bereits 1809 und 1812 die fünfteiligen Rhythmen ($5/8$, $7/8$ und $11/8$) im Sinne einer Theorie, und verschiedene Komponisten, die fünfteilige Rhythmen in ihre Kompositionen einführten, fanden teils Beifall, teils Ablehnung. Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung druckte in der zweiten Beilage des zwölften Jahrgangs sogar einige kurze Tänze von Krille ab, die ganz im fünfteiligen Takt geschrieben sind. Gegen die durch den Taktstrich besorgte Norm wehrte sich J. J. Wagner schon 1823, und noch sehr viel weiter ging darin zur gleichen Zeit Ernst Wagner, der in seinem „Historischen ABC eines Hennebergischen Fibelschützen“ unter dem Artikel „Musik“ die Takthaltung überhaupt als „Tyranney“ bezeichnete, auf ihre „menschliche Erfindung“ hinwies und, wenn auch angefeindet, von einem Satz „ad libitum“ gerne ersetzt wissen wünschte.

Gewollte Originalität wurde zum Gegenstand spöttelnder Betrachtungen, und nicht nur die Zeit George Antheils hegte Befürchtungen über eine Zukunft künstlerischer Mechanisierung. Als ironisierende Zukunftsprojekte empfahl man den Bau von Automaten, die Sänger und Dirigenten zu ersetzen in der Lage seien, von Taktiermaschinen und überdimensionalen Dampfzügen. Rückblicke in die musikgeschichtliche Vergangenheit mit ausführlichen Zitatproben aus Textstellen längst verstorbener Theoretiker dienten als „Stimmen der Vorzeit“ dem Nachweis eines unabänderlich ewigen Streites um den Fortschritt. Immer mehr begab sich dabei die Erforschung der alten Musik ihrer eigentlichen Aufgabe, christlich-geläuterte Musik aufzufinden. Sie nutzte vielmehr ihre Ergebnisse mit zunehmender Verschärfung der Lage als Gegengewicht gegen die neuesten Produktionen und gelangte so zu einer polemischen Ausspielung

von Kunst gegen Kunst, an der sich bis zur Stunde nichts geändert hat. Auf breiterer Ebene vermißt man lediglich nationalistische Einreden; sie kündigen sich zwar an, sind aber von der politischen Erhitzung späterer Jahrzehnte weit entfernt.

Gerade das Problem der Mechanik, mit dem sich der Romantiker eingehend beschäftigt hat, ermöglichte in seiner geschichtlichen Ausfaltung ein Denken, das sich äußerlich zwar als technische Entwicklung vom Metronom zur Schallplatte gab, geistig jedoch anderthalb Jahrhunderte lang um den gleichen zureichenden Grund kreiste.

Das soviel besprochene Problem der mechanischen Musik als Mechanisierung und Konservierung der Kunst entstand im 20. Jahrhundert aus einer vierfachen Wurzel — als pädagogisches, als soziales, als ästhetisches und als soziales Problem, je nachdem man versuchte, den Künstler mittels Schallplatte über seine Interpretation zu belehren, die von der Mechanik gebotenen Möglichkeiten als Interpretenersatz auszunutzen, die mechanischen Apparate als Musikinstrumente zu entdecken und der im Gefolge der Ausbreitung mechanischer Musikinstrumente unausbleiblichen Gefahr vielfacher Musikerentlassungen entgegenzuwirken.

Dabei hieß, die Schallplatte als Lehrmittel zu benutzen, nur, die vor über hundert Jahren mit der Übernahme des kurz nach 1800 zur allgemeinverbindlichen Festlegung musikalischer Proportionen in Gebrauch genommenen Metronoms einsetzende Entwicklung mit anderen technischen Mitteln folgerichtig weiterzubetreiben. Schon damals hatten sich gleich zwei unterschiedliche Auffassungen über die Bedeutung des Metronoms herausgebildet: die eine betrachtete das Gerät lediglich als mechanisches Mittel zur Erziehung und Kontrolle gleichmäßigen Spielens, die andere sah in ihm einen einzigartigen Apparat, die bislang schwebenden Zeitproportionen eindeutig festzulegen, ohne dabei auf das Metronom als Disziplininstrument zu verzichten. So versteht sich Beethovens nachträgliche Metronomisierung etwa seiner I. bis VIII. Symphonie, die er auf Seite 873/874 in der Beilage zur Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung von 1817 veröffentlichte — so verstehen sich vor allem die Anpreisungen der Händler, die auf die neue Erfindung gerade als Mittel gegen die Tempowirrnisse hinwiesen.

An nichts anderes dachten aber auch Schönberg und Strawinsky, als sie sich der Schallplatte näherten, deren Bedeutung Schönberg darin sah:

„... die grundlegenden Verhältnisse des Gedachten definitiv festzulegen und die Erzeugung der Töne und ihr richtiges Verhältnis zueinander sicherzustellen und von den Zufälligkeiten eines primitiven, unvollständigen und unwilligen Erzeugers zu befreien...“ (Musikblätter des Anbruchs: Äußerungen über „Mechanische Musik“ in Fach- und Tagesblättern — Arnold Schönberg [Pult und Taktstock], VIII/8—9, S. 401, 1926).

Auch Strawinsky betonte seine Aufmerksamkeit für die Wahrung der Verhältnisse bei der Wiedergabe:

„Ich konnte nun für alle Zukunft das Verhältnis der einzelnen Sätze (der tempi) angeben und die feinen Unterschiede so festlegen, wie es meiner Absicht entsprach.“

„... was das wichtigste ist und wodurch der Gedanke der Komposition überhaupt erst zum Ausdruck kommt: die Tempi und ihr Verhältnis zueinander“ (Erinnerungen, S. 130, S. 191).

Im übrigen haben Messungen ergeben, daß bedeutende Interpreten Stücke zwar zeitlich verschieden ausspielen, die Proportionen jedoch immer zu erhalten wissen.

Die Sorgsamkeit, mit der Romantik wie Moderne ihre Proportionswünsche festlegten, mußte sich bei beiden auf die Dauer zu einer entschiedenen Abwehr gegen alle Übergriffe des Interpreten verdichten:

„Der echte Künstler lebt nur in dem Werke, das er in dem Sinne des Meisters aufgefaßt hat und nun vorträgt. Er verschmäh't es, auf irgendeine Weise seine Persönlichkeit geltend zu machen, und all sein Dichten und Trachten geht nur dahin, alle die herrlichen, holdseligen Bilder und Erscheinungen, die der Meister mit magischer Gewalt in sein Werk verschloß, tausendfarbig glänzend ins rege Leben zu rufen, daß sie den Menschen in lichten, funkelnden Kreisen umfassen und, seine Phantasie, sein innerstes Gemüt entzündend, ihn raschen Fluges in das ferne Geisterreich tragen.“

Wäre nicht die poetisch verklarte Sprache, sicherlich würde niemand von denen, die sich heutzutage angewöhnt haben, einen willkürlich gefärbten, die Komposition unnötig subjektivistisch zerfasernden Darstellungsstil „Romantische Interpretation“ zu heißen, hinter diesen Sätzen den Romantiker E. Th. A. Hoffmann vermuten, der auf diese Weise seine große Beethoven-Rezension von 1800 abschloß.

In Wahrheit ist die Auseinandersetzung Komponist-Interpret keine moderne Leistung gewesen – im Gegenteil, die Romantik hat sich teilweise wesentlich und tiefgründiger darüber verbreitet als die Gegenwart, die Sachlichkeit mit Individualitätszerstörung verwechselte. Jedenfalls besteht zwischen „romantischer“ und „sachlicher“ Interpretation kein Unterschied, weil beide auf den gleichen künstlerischen Tatbestand einer Willens-erfüllung der jeweiligen Forderungen einer Komposition verweisen; wenn schon ein Schnitt zu machen ist, dann zwischen romantischer, sachlicher Interpretation einerseits und verfehlter, schlechter Interpretation andererseits.

Denn die Romantik hat einen erbitterten Kampf gegen die Virtuosität geführt, die anders als im Sinne eines Gegenlichtes zur geforderten Einfachheit aufzutreten wünschte. Nicht umsonst erboste sie sich über die Gurgelakrobatik einer Catalani, verabscheute sie die Verstümmelungen von Theater- und Konzertmusik durch die Auffüh-

rungspraxis, man denke an die greulichen Eingriffe in die „Zauberflöte“ durch deutsche Kräfte 1820 in Paris, die dazu führten, daß die spöttischen Franzosen die Oper von „Les mystères d'Isis“ in „Les misères d'ici“ umtaufen. Gerade in solchen Zusammenhängen fiel denn auch oftmals das mißverständene Wort von der Heiligkeit der Kunst, die man für heilig erklärte, um sie dem Zugriff der „allzugescheiten Theaterpraktiker“ zu entziehen.

J. J. Wagner forderte schon 1824 die Einführung des verdeckten Orchesters, um jeglicher Verletzung der romantischen künstlerischen Scham durch Schaustellungen von Virtuosen und Orchestermusikern entgegenzuwirken:

„Musikgesellschaften würden sich gewiß weit größeren Genuß verschaffen, wenn sie alle Spieler hinter die Gardinen steckten, wie denn auch auf dem Theater die hinter den Culissen verborgene Musik die größte Wirkung thut, weil da aller Gedanke wegfällt, daß der Musiker sich produciren wolle; man meynt, er wolle da nur Musik machen, und das ist eben das Rechte“ (Ideen über Musik, Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung, S. 465).

Genau hundert Jahre später proklamierte man die „Musik, die nur Musik ist“ als gegenromantische Errungenschaft!..

Aber schon 1813 schrieb Ernst Wagner in der gleichen Zeitschrift:

„Bey allen, schon in früher Jugend genossenen Kunstwerken hat mich das Ich des Künstlers, wo und wie es sich auch zeigte, gewaltig genirt – nur die Werke weniger göttlicher Seelen ausgenommen. Ich wollte immer, der Künstler solle sich tief und liberal in seinen Gegenstand versenken, und sein Selbst darin vergessen und verlieren. Wenn er aber bey einer solchen, selbst gegebenen Gelegenheit auch sich, als einen Gelehrten, Feinen, Edlen etc. zeigen wollte: so verdroß mich das. Er sollte nicht einmal den Künstler, ja nicht die Kunst zeigen: sondern nur ein erfreuliches Resultat der Kunst – ein von ihm, gleichsam in stiller Heimlichkeit mit der Kunst erzeugtes Kind – den Menschen erscheinen lassen, oder eigentlich zu kennen erlauben. Dann erst wollte ich mich mit dankbaren Grüßen zu seiner Person hinwenden“ (Miscellen 2., S. 656).

Es waren Romantiker, die das schrieben, nicht etwa Spätaufklärer. Mit welcher Ironie schildern Hoffmanns Schriften den Musiker, der seine Ergriffenheit in lächerlichen Bewegungen statt allein im Spiel kundtut!

Die Romantik bekämpfte alle Übertreibungen, auch die des deutenden Wortes. Die Musik unter Literaturblumen ersticken zu lassen, lag nicht in ihrem Sinne – im Gegenteil, Programm=Musik und Tonmalerei waren der Romantik zwar nicht unbekannt, wurden aber in der frühromantischen Ästhetik überhaupt nicht und später nur bedingt geduldet. Tobias Haslingers Schlachtengemälde fanden bestenfalls ironische Beachtung, und selbst Beethovens Schlachtenmusik stieß sehr zum Ärger des Komponisten auf Ablehnung, wenigstens in den maßgeblichen Kreisen. Sicher ist dabei noch folgendes: hätten hinter den Aufführungen der

meisten dieser Stücke nicht noch außer dem nationalen Anliegen die Wohltätigkeitsveranstaltungen für verwundete Soldaten gestanden, dann wäre die Kritik noch vernichtender ausgefallen, als sie ohnehin schon ausfiel. Wenigstens haben sich viele der angegangenen Rezensenten ihres endgültigen Urteils unter dem Hinweis auf den „wolmeynenden Zweck“ enthalten.

Wohl allerdings vertrat die Romantik die grundlegende Überzeugung von der Musik als einer „allgemeinen, unbestimmten Sprache“, und aus dieser für die ganze Frühromantik ausnahmslos geltenden Definition der Musik zogen die Ästhetiker in oft endlos langen Abhandlungen immer wieder dieselben zwei Folgerungen, die notwendig zu einer Antinomie führen mußten und in Ansehung ihrer rechtmäßigen Herkunft als logische Ableitung aus der geltenden romantischen Definition die widersprechende Behandlung des Programmmusikproblems nicht nur ermöglichte, sondern bedingte: War die Musik eine allgemeine Sprache (die also jeder verstehen sollte – daher der Popularitätsanspruch der Romantik), dann mußte sie sich auch in andere Sprachen, d. h. also Künste, übersetzen lassen. Darin begründete sich die Idee von der Verwandtschaft der Künste untereinander. Die Gegensatzung, ebenfalls rechtmäßiger Herkunft und logisch begründet, hob die erste Folgerung wieder auf: War die Musik eine *unbestimmte* Sprache, dann ließen sich *bestimmte* Dinge durch sie gerade nicht ausdrücken.

Das Problem der Programm-Musik war also substantiell vom Standpunkt der Romantik aus nicht grundsätzlich zu lösen.

Unter dem doppelseitigen Druck der beiden Definitionsauslegungen, an deren Lösungsversuchen dann das ganze Jahrhundert kranken sollte, wich der Romantiker in der bezeichnenden Art Liszts und Schumanns aus: er widerstrebte der im Detail fixierten hermeneutischen Aussage und anerkannte die musikalische Umsetzung einer literarisch oder anderweitig angedeuteten, aber dann auch verbindlich werdenden Stimmung als Stimmungskomplex. Die Komplexion führte zum Gesamtkunstwerk; denn die Mischung der Künste im Sinne der romantischen Ästhetik vollendete sich erst da, wo nicht mehr „übersetzt“ wurde, sondern die Künste ineinandergriffen, um eine neue Kunst zu erstellen, wo also die einzelne Kunst nicht mehr etwas „bedeutete“, sondern mit den anderen eine neue Einheit bildete. So entstand beispielsweise aus der seelischen Zwangslage eines dramatisch-literarischen Vorwurfes eine musikalische Dissonanz, die sich ihrerseits in einen aufgehenden Vorhang, also bühnentechnisch auflöste. Erst in einem solchen Fall, da eine Kunst eine Stimmung beginnen läßt, eine andere sie aufgreift und eine dritte sie zu Ende führt, ist jene Auswechselbarkeit der Künste hergestellt, die der Romantiker forderte; wenn jede Kunst für sich

eigenständig bleiben, in der Verbindung mit der anderen oder den anderen Künsten aber doch zu einem ganz neuen Werk, eben dem Gesamtkunstwerk oder auch der Symphonischen Dichtung gerinnen sollte.

Das ist auch der Grund dafür gewesen, warum sich etwa Liszt zum Leidwesen seiner Schüler nie zu detaillierten Werkauslegungen verstand. Was dieser Art Liszt zugeschrieben worden ist, stammt in Wirklichkeit aus dem Bülowkreise, der seinerseits unter französischem, nicht unter rein romantischem Einfluß stand. Detaillierte Hermeneutik aber war ein französisches, kein deutsches Anliegen.

Im Gegenteil, Liszt hat sich immer wieder, und zwar sein ganzes Leben lang, gegen Inhaltsfixierungen gewehrt. Die Musik solle Musik bleiben, „ohne schädliche und überflüssige Deutungen“, hieß es, der „letzte Schüler der Landschaftsmalerei“ könne mit „einigen Kreidestrichen“ eine Ansicht getreuer wiedergeben als „der mit allen Mitteln des geschicktesten Orchesters arbeitende Musiker“, und er, Liszt, wolle „eher auf das Programm verzichten als dieses leugnen“. Niemals versuche er durch Musik zu sagen, was eine andere Kunst besser zu sagen verstehe¹⁾. Und doch vertrat Liszt die Notwendigkeit des Programms, das sich von Berliozscher Manier fernzuhalten hatte – was erreicht wurde, war neben der einfachen, geistreichen Metaphorik und der unverbindlich liebenswürdigen, poetisch-visionären Empfindungs-, Stimmungs- und Bilderaussprache (die dann die gesamte Musikkritik nach Schumann beherrschte, bis mit zunehmendem Abbau des Fachlichen nur die „Blumen“ übrigblieben, die man dann, in Unkenntnis der wirklichen Vorgänge, als „Romantik“ hinrichtete) ein tiefes Wissen um die Ganzheit und Einheit der Seele, ein Wissen, das in nur schmalen Kanälen durch den Rest des Jahrhunderts in unsere Zeit hinübergeleitet werden konnte.

Die Moderne wiederum hat sich dem nicht entzogen, nicht einmal Strawinsky, der trotz seiner Ausdruckspolemik für die Serenade ausdrücklich angab, sie solle einzelne für die Form bezeichnende Momente festhalten, die feierliche Einleitung, die zeremonielle Huldigung des Künstlers an die Gäste, den traditionellen Tanz und zum Epilog die „Art Unterschrift mit zahlreichen, sorgfältig kalligraphierten Schnörkeln“²⁾; denn hier liegt die Verbindung zur Moderne: daß auch sie auf Auslegung ihrer Musik nicht hat verzichten können, auf das also, was der Romantiker das

¹⁾ Beste Zusammenstellung vgl. J. Bergfeld: Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ F. Liszts, Diss. Berlin 1931.

²⁾ Ges. Schr. Leipzig 1880–1883, II/104, II/130, IV/28, IV/183 – Briefe, herausg. v. L. Mara, Leipzig 1893–1902, II/369 – vgl. P. Raabe: Franz Liszt, II/219 ff.

„Höhere“ der Musik nennen würde. Schließlich ist es unerheblich, ob ein romantischer Hermeneut in der Musik seiner Zeit Blumen, Wiesen und Waldesrauschen mit Vogelsang hörte (etwa in Beethovens Fünfter Symphonie — an Schicksalsklopfen dachte man erst später!), oder ob ein moderner Hermeneut in der Neuen Musik eine „Auseinandersetzung mit der Maschine“ erlebt — darin liegen nur graduelle, keine prinzipiellen Unterschiede.

Der Romantiker ahnte, was die moderne Wissenschaft bestätigt hat: die geheime Korrespondenz zwischen den Sinnen; denn wenn wir heutzutage auch immer noch nicht wissen, in welcher Form

derartige Gesetze herrschen — daß sie vorhanden sind, daß verborgene Absprachen zwischen Gesicht, Geschmack, Geruch, Gedanken und Tonempfinden bestehen, läßt sich inzwischen nicht mehr leugnen, trotz aller Lächerlichkeiten hermeneutischen Geredes.

Der Romantiker schuf sich dabei nicht nur für die Lösung der Programmproblematik die Doppelauslegungen gültiger Definitionen — mit ihnen hoffte er eine Welt zu verstehen, deren Ausstrahlungen auf sich er zwar spürte, die er aber als solche nicht begrifflich zu erfassen vermochte. Doch das führt bereits in die Selbstdeutung der Romantik.

Nochmals: Problematik musikalischer Urteilsbildung

Keine zweite Veröffentlichung in den Spalten unserer Zeitschrift hat ein ähnliches Echo wachgerufen wie die Diskussion, die sich im Anschluß an das Gespräch „Dialektik und künstlerisches Erlebnis“ zwischen Karl H. Wörner und Walther Friedländer („NZ für Musik“, Februar=Heft 1957) erhob. Wir veröffentlichen hier weitere Stimmen (siehe auch Juni=Heft 1957).

Verhältnis zur Historie

„Zur Problematik musikalischer Urteilsbildung“ ist jüngst zwischen Karl H. Wörner und Walther Friedländer in diesem Organ streitig verhandelt worden. Setzt musikalisches Urteil Friedländer zufolge „eine geschichtsphilosophische Konzeption voraus, einen theoretischen Standpunkt, mit dem die Fakten zu konfrontieren“ seien, so möchte man um den Ausgang solcher Gegenüberstellung doch bangen, und nicht dürfte für ausgemacht gelten, ob sie am Ende schlimmer für den Standpunkt oder für die Tatsachen abläuft. Hat hingegen nach Wörners Postulat alles Urteil primär „vom Kunstwerk selbst und von der Ganzheit des künstlerischen Erlebens auszugehen“, so wird zuallerletzt derartiges Erleben, wie es dem jeweiligen Subjekt persönlich in hohem Grade mag eigen sein, zum Bürgen der Wissenschaftlichkeit des Urteils gemacht werden dürfen. Daß die beiden kontrovers gegeneinander durchgeführten methodischen Ansätze nur zwei Momente einer umfassenden Dialektik bezeichnen, haben sich die Kontrahenten denn auch nicht entgehen lassen; vielmehr hat ein jeder die These des Gegners in die eigene Argumentation aufzunehmen versucht. Wörner präzisiert: „Das emotionale Erlebnis ist — es versteht sich von selbst — für den Musiker kein ausschließlich gefühlsmäßiger Vorgang. Musik hören ist ein Aufnehmen mit wachen Sinnen, ein geistiges Verfolgen, ein Einordnen.“ Damit setzt er insgeheim ebenfalls einen dem Kunstwerk selber transzendenten theoretischen Standpunkt voraus, ohne den kein Einordnen gedacht werden könnte, während umgekehrt Friedländer konzidiert: „Der dialektische Erkenntnisvorgang, den ich meine, zeigt, daß man nicht einseitig vom theoretischen Standpunkt ausgehen darf, aber ebensowenig nur vom Kunstwerk als einzelнем Faktum.“ Indes bleibt diese Berührung tangential, und der Methodenstreit ist um so ernster zu nehmen, als die Autoren zu konkreten Urteilen, so etwa über Johann Nepomuk David, gelangen, deren Inkompatibilität eindringlich ist. Überdies zeichnet

sich im einzelnen eine Vertauschung der Fronten ab, denn was Wörner zumal Friedländer vorwirft — Gewaltsamkeit einer präkonzipierten Systematik —, wird ihm umgekehrt von Friedländer nachgewiesen: „Eingliedern, ordnen, unterbringen — die Begriffe, die Sie gebrauchen, entstammen sämtlich klassifikatorischem Denken.“ Aus den folgenden Ausführungen wird sich reziprok ergeben, daß der Vorwurf des Historismus, den Friedländer gegen Wörner vorträgt, vor allem Friedländer trifft.

Dem Wort historisch ist heute nicht mehr zu trauen, da gar zu verschieden Gemeintes mit diesem Epitheton sich ziert. Was der Geschichte anhöre, in welche die aktuellen Leistungen offenbar erst noch eingehen sollen, definiert sich dem Historismus durch Distanz: diese allein ermögliche Objektivität im Sinne überschauender, abschließender, in der Konsequenz des Desiderats vollends wohl unverrückbarer Urteile. Demgegenüber sei das Gegenwärtige noch zu sehr im Fluß: es erheische eine eher abwartende Attitüde des Historikers. In diesem Verstande heißt etwa eine heute nicht mehr aktuelle musikalische Form eine „historische“. Selbst hinter die Vorstellungen der faschistischen Reaktion, wo doch immerhin vom „Geschichtemachen“ die Rede war, fällt solcher methodischer Historismus noch zurück, ein exaktes wissenschaftliches Pendant zur vorwaltenden Konzertpraxis, die nur ungern auf die Fährnisse der Aktualität sich einläßt und statt dessen lieber jene vielberufenen Werte pflegt, die sie darum für unvergänglich hält, weil sie vergangen sind. Es sollte deutlich genug sein, daß Wörner kein „Historiker“ im Sinne jener pejorativen Nuance, mit welcher Friedländer dies Wort wider ihn gewandt hat, ist. Allem Historismus entgegengesetzt aber ist die dialektische Geschichtsphilosophie, zu deren Anwalt sich zu machen Friedländer jedenfalls versucht hat. Die Dialektiker, die nicht vergebens von Heraklit abstammen, wissen, daß nicht bloß das jeweils Aktuelle, sondern mit ihm je und je alles im Fluß und keine Vergangenheit vor der Zukunft sicher ist. Sie denken Geschichte als Prozeß, und wie sie das Gegenwärtige als deren Produkt begreifen, so fällt ihnen umgekehrt vom jeweils vorgetriebenen Stand des Komponierens, welcher allemal, nach Adorno, über den der Musik entscheidet, ein umstürzendes Licht auf alles Frühere. Dialektik hat rückwirkende Kraft, aber auch prospektive, und es muß, wie immer diskret, nach einem Telos der Geschichte, nach Erfüllung des Prozesses, nach Utopie gefragt,

jedenfalls übers bloß Gegenwärtige hinausgegangen werden, um dessen Wahrheit und Unwahrheit zu bestimmen. Sagt ein Dialektiker historisch, so meint er nicht die Zugehörigkeit eines Phänomens zu einer abgeschlossenen Epoche, nicht Trübsal oder Zimbelstern, sondern daß dies Phänomen geschichtlich hervorgebracht, daß es durch Geschichte vermittelt sei oder wiederum Geschichte produziere.

Nun hat die objektive Ironie der streitbaren Verständigung just gewollt, daß in Friedländers Ausführungen vielfach unversehens der Geschichtsbegriff des Historismus vorausgesetzt ist. Hinsichtlich Davids, dessen Kopistenrückgriff auf „historische“ Komponisten freilich in der Tat das Urteil über ihn spricht, meldet Friedländer diese Kritik an: „Ich habe den Eindruck, daß David zuviel von Musikgeschichte weiß. Die Historie gereicht, um Nietzsche abzuwandeln, seiner Musik zum Nachteil.“ Es dürfte wohl nichts geben, wovon man zuviel wissen könnte, und die *docta ignorantia* wie das gütige Geschick, das einem manches gnädig verberge, gehören unter die philosophischen Tröstungen einer der Aufklärung entgegen gesetzten Tendenz. Wer Geschichte als dialektischen Prozeß begreift, wird David eher vorwerfen, daß er zu wenig von ihr weiß. Friedländer richtet in sokratischer Manier an Wörner die Frage: „Wie wollen Sie den Rangunterschied zwischen der Musik Bartóks und Davids methodisch begründen, wenn Sie finden, auch David sei ein Musiker, der sein kompositorisches Handwerk gründlich versteht? Handwerklich ‚gekonnte‘ Musik, wie das beliebte Adjektiv heißt, ist nicht notwendig auch schon gute Musik, weil vom Handwerk des Komponisten nicht in abstracto geredet werden kann, sondern nur im Hinblick auf den *jeweiligen Stand des musikalischen Bewußtseins*. Die polyphone Schreibweise zum Beispiel ist nicht Selbstzweck und kein ästhetischer Wert an sich, vielmehr Mittel zur Auseinandersetzung mit konkreten, und das heißt *geschichtlich gegebenen musikalischen Problemen*.“ Hier ist zwar der Geschichtsbegriff, den ich meinte, als Silhouette artikuliert, aber doch nur dessen historisches Moment gegen das eigentlich dialektische ausgespielt, um die beiden Prädikate des wahren Materialismus zu bemühen. Denn wenn dabei der „jeweilige Stand des musikalischen Bewußtseins“ vorgestellt ist als der jeweils fortgeschrittenste, und anders könnte ich's nicht interpretieren, dann müßte ich Friedländer fragen, wie er methodisch begründen will, daß die Atonalität ein Fortschritt und keine Regression des musikalischen Bewußtseins ist, wenn nicht eben durch den Nachweis der etwa gegenüber Sibelius, David oder Lukas Foss unvergleichlich größeren kompositorischen Verfügung bei Schönberg, Webern, Boulez oder Stockhausen, welche Überlegenheit mit ihren idiomatischen und konstruktiven Acquisitionen eins ist, wobei freilich vom Handwerk des Komponisten, und wäre es nur für einen Augenblick, doch so geredet werden müßte, wie Friedländer es an Wörner nicht leiden mag. Denn daß die Atonalität eine spätere Errungenschaft als die Tonalität ist und deren Aufhebung vollbracht habe, reicht zur Begründung ihres Fortschrittgehalts nicht hin: ähnlich ward zwischen den Kriegen, und noch nach dem zweiten, der Neoklassizismus als ein veritabler Fortschritt gegenüber der vermeintlich veralteten Atonalität ausgebaut, deren Erfahrungen in der Tat zumindest spurenweise in ihn eingingen, wo sie schlecht „aufgehoben“ waren. (Übrigens sollte der Begriff der Aufhebung von der Fülle seiner dialektischen Verbindlichkeit nimmer dispensiert werden — ein Postulat, dem ich noch zum Schluß dieser Stellungnahme einigen Kontur werde geben müssen.) „Modernität ist eine qualitative Kategorie, keine chronologische“, schrieb Adorno und notierte damit die Abhängigkeit des historischen Phänomens von seiner systematischen, qualitativen Beschaffenheit. Friedländer hat allein die in-

verse Dependenz hervorgehoben, als ob der Ableitungs- zusammenhang zwischen den historischen und den systematischen Aspekten einer Erscheinung unilateral wäre, und er hat sich damit die Dialektik des Ganzen entgehen lassen. Schuld daran ist der Selbstmord des Fortschrittsbegriffs, der sich inzwischen verschiedenen Dialektikern unter den Händen vollzogen hat: um nur ja nicht in den Verdacht zu geraten, man konzipiere den Fortschritt zu linear und sei blind gegen seine negativen Züge und übergroßen Schlagschatten, vergißt man daran, daß die Idee des Fortschritts unabdingbar an der Vorstellung eines Besseren sich artikuliert, welches er heraufführt. Das Bessere aber läßt sich den Kunstwerken meist schon recht spontan nachschauen, wohl auch an ihnen sich demonstrieren.

Fraglos liegt zunächst diese Erfahrung der Wörnerschen Rede vom „künstlerischen Erleben“ zugrunde. Indes ist er, wie heute viele Historiker, eigentlich mehr Systematiker. Einem solchen repräsentieren zum Beispiel die Kirchentöne, die Dur- und Molltonarten, die Zwölftonreihen kaum so etwas wie Stadien der historischen Bewegung des Materials, welche allein aus den jeweils zu eruiierenden historischen Bedingungen sich verstehen lassen, sondern bloß unterschiedene Materialstrukturen, deren spezifische Differenzen nach Merkmalen zu beschreiben sind; mögen sie für bestimmte Epochen zwar besonders charakteristisch und jedenfalls nicht ewig dagewesen sein, so können sie doch auch etwa heute gleichzeitig existieren. Derartigen Sinnes argumentiert Wörner: „Wenn Sie sagen, daß zu Zeiten des frühen Beethoven die Sonatenhauptsatzform noch ‚hochaktuell‘ war, so gilt — mit Blick auf unsere Gegenwart — das gleiche für die beiden Richtungen, tonal und nichttonal. Auch die tonale Musik dürfte durch einige zeitgenössische Meisterwerke noch hochaktuell sein.“ Mir sind, obwohl ich mir beim Durchmustern der heutigen Produktion stets die äußerste Unabhängigkeit von allen bloß aus meinem Geschmack herrührenden Präferenzen oder Prädilektionen auferlegt habe, solche Meisterwerke nicht bekannt geworden, und es scheint, daß authentische künstlerische Anstrengung längst allergisch geworden ist gegen die Kategorie des Meisterwerkes überhaupt, die selber eine historische ist, Überbau einer geschlossenen, in sich wohlverwahrten Gesellschaft. Ist Friedländer die Abhängigkeit des Fortschritts vom Besseren entgangen, so Wörner die des Besseren vom Fortschritt. Hier trifft Friedländers Kritik ins Zentrum des Malheurs: „Der *verstehende Pluralismus* des Historikers neutralisiert Musik zum Kulturgut. Nur scheinbar wird er den Werken gerecht, indem er sie alle gelten läßt. Ihr Recht wird den Werken erst, *wenn wir nach ihrer Wahrheit und Unwahrheit fragen*.“ In der Tat: es gibt kein Pantheon. Daß Wörner aber die bis zur Unvereinbarkeit gehenden qualitativen Differenzen zwischen bestimmten Komponisten nicht sieht und gar, um Davids ohnmächtig restaurative Praxis zu rehabilitieren, zu einem Vergleich zwischen dieser und Beethovens erster Klaviersonate ausholt, hat seinen Grund in jenem methodischen Ausgehen „vom Kunstwerk selbst“: indem diesem allein der primäre Maßstab seines Gelingens entnommen wird, bleibt ihm der sonst vielleicht tödliche Vergleich erspart. Das Pantheon, darin die Werke entschärft und friedlich, eins so schön wie das andere, nebeneinander verwirrig stehen sollen, ist dialektischer noch als Friedländer aussprach: die Gemeinschaft ist erkaufte durch methodische Isolierung.

Aber so leidenschaftlich Friedländer die Unwahrheit des Pantheons denunzierte, so wenig fern steht er ihm doch selber. Freilich ist das seinige kein egalitäres, sondern ein hierarchisches: „Die dialektische Theorie, die das Verhältnis von Gesellschaft und Musik bestimmt, schafft diesen Maßstab, der für neue und alte Werke in gleicher Weise gilt und eine Skala der Werte abgibt.“ Ihm eignet also — *horribile auditu* — histo-

rische Konstanz, ähnlich wie die Musikanten wohl von „Musiken alter und neuer Meister“ zu reden pflegen; er ist gerade undialektisch, genauer historistisch. Aber wie bestimmt sich für Friedländer das Verhältnis von Gesellschaft und Musik? Soweit wahr: „Zur Erläuterung muß jetzt hinzugefügt werden, daß die Musikgeschichte nicht als geschlossene Dialektik zu denken wäre, deren Fortgang sich nur nach musikalischen Gesetzen vollzieht, sondern stets im Zusammenhang mit dem *realen Lebensprozeß der Gesellschaft*.“ In der Praxis aber sieht das dann so aus: „Zwar muß man, heute zumal, schon froh sein, wenn ein Werk überhaupt auf die gesellschaftliche Wirklichkeit reagiert und sich nicht in verblendetem Trotz auf die vermeintliche Autonomie der Musik beruft.“ Da gibt es also, sagen wir einmal: methodische Schwierigkeiten. Indes, die Ironie der Geschichte will, daß sich Kunst zu solcher Autonomie just erkühnte, indem sie aus den Diensten der Herrschaft ausbrach, wie es sich — nicht eben ganz ohne Zusammenhang mit der Französischen Revolution — zutrug in Sade, Beethoven und Goya, und daß die intransigente Behauptung und Entfaltung solcher Autonomie noch immer den bestimmten Widerspruch gegen Herrschaft meint. Verbote autonomer Kunst gab und gibt es einzig, weil gerade sie von der realen gesellschaftlichen Dialektik zeugt, wenn schon nicht stets kraft des ihr literarisch-gegenständlichen Eingelegten, so doch in ihren technischen Konfigurationen; dieweil allerdings unter der Devise von *l'art pour l'art*, wo Kunst sich selber ein Wohlgefallen sein möchte, und, wie etwa die Musik in den Canons zum Lobe der Frau Musica, nur noch ihre eigene Reklame realisiert, sie darüber gerade ihre Autonomie preisgibt: wenn der elfenbeinerne Turm, dies Ärgernis, seine Schießscharten schließt, wird er genommen; wird Kunst, ihres Stachels beraubt, goutierbar, zur Konsumware. Ich möchte für den verblendeten Trotz der Kunst sprechen.

Wörner berührt in seinem Schlußwort noch folgenden Punkt: „Sie führen aus, daß es für die dialektische Theorie keine vollkommen gelungenen Werke geben kann“. Der Musiker kennt jedoch Werke, über die hinaus keine Steigerung mehr möglich ist — sie sind in sich vollkommen. Hier steht offensichtlich Unvereinbares gegeneinander: ‚dialektische Theorie‘ und ‚künstlerisches Wertbewußtsein‘. In der Tat wäre es Verrat an der Utopie, würde die dialektische Theorie zugeben, Vollkommenheit sei auf der Welt schon gelungen, und damit auch nur für einen Augenblick aus ihrem kritischen Medium, ihrem Gegensatz zum Bestehenden, heraustreten — und zwar Verrat an eben der Utopie, die jegliches legitime Kunstwerk meint. Ist aber nach Wörners Ausweis das „künstlerische Wertbewußtsein“ für die letzte Kritik nicht mehr kompetent, so erhellt allein daraus schon die Überlegenheit der dialektischen Theorie. Doch kommt es hier ein letztes Mal zur Vertauschung der Fronten zwischen Friedländer und Wörner. Indem für den solche Theorie von sich weisenden Wörner vom fortschrittlichen Charakter eines Werks weniger als für Friedländer abhängt, kann er es sich eher gestatten, das Restaurative auch in Schönberg zu sehen: „Aber Schönberg hat nur *einen* radikalen Schritt getan: die Preisgabe der Tonalität; alles andere in seiner Musik ist traditionsgebunden, wenn auch eine Erweiterung des Bisherigen. Kommt denn der Aufhebung der Tonalität tatsächlich diese radikale Bedeutung zu? Wir haben z. B. in Schönbergs Klavierkonzert keine Tonalität, wohl aber formale Bindungen, die auf die Klassik zurückweisen, die traditionelle kontrapunktische Technik, Themen, die zwar nicht an Tonarten, jedoch an die Melodiegesetze gebunden sind, ein symphonisches Zusammenwirken von Klavier und Orchester wie bei Brahms. Ich möchte annehmen, das Fehlen der Bindung an die Tonalität ist für die meisten Hörer auch

heute noch immer mit einer solchen Schockwirkung verknüpft, daß sie gar nicht merken, wie *konservativ* Schönberg eigentlich ist.“ Wenn Friedländer, um diese kritische Einsicht abzutun, das illegitime Kunststück über sich bringt, an Schönbergs tonalen Subsistenzen oder Regressen schlicht das konservierende Element des dialektischen Aufhebungsbegriffs zu exemplifizieren, dann muß ich ihm doch empfehlen, im Hegel noch einmal genau nachzuschauen.

Heinz-Klaus Metzger

Dialektik und künstlerisches Erlebnis

Die Verwirrung im Lager der Musikkritik ist heute allgemein. Grundsätzliche Wertmaßstäbe fehlen; der subjektiven Beurteilung, das heißt: dem Geschmack und der Vorliebe des einzelnen eröffnet sich ein weites Feld. Diese Situation ist besonders gefährlich in einem Zeitalter, das der Differenzierung und Selbstherrlichkeit des Individuums unbedenklich und maßlos Vorschub leistet. Um so erfreulicher und begrüßenswerter ist eine Diskussion, die auf beachtlichem Niveau die Faktoren kritischer Bewertung auf dem Gebiete der Musik zu klären und zu fixieren versucht und dabei Positionen bezieht, die sich energisch über den kleintlichen Meinungsstreit erheben.

Die Debatte entzündet sich zentral an dem Begriff des „Formniveaus“, den Walther Friedländer als entscheidendes Kriterium für die Einordnung und Bewertung von Musikwerken anzweifelt. Er desavouiert ihn durch den Hinweis auf das anachronistische Moment, das in Werken mit hohem Formniveau auftauchen kann und das ihren „Wahrheitsgehalt“ in Frage stellt — wie zum Beispiel im Oeuvre Johann Nepomuk Davids. Um seinen Einwand zu erhärten, führt Walther Friedländer die dialektische Methode ins Feld, mit deren Hilfe er feststellt, eine Komposition müsse, sofern sie produktiv sei, „dem jeweiligen Stand des musikalischen Bewußtseins“ entsprechen. Das ist ein kühner Satz; aber die Tatsache, daß er, sooft er ausgesprochen wird, tendenziösem Mißverständnis begünstigt, ändert nichts an seiner Zuständigkeit. Die gutbürgerliche Meinung, das Genie sei seiner Zeit voraus, ist nämlich eine Legende oder schärfer gesagt: eine Selbsttäuschung. Das Genie ist vielmehr stets auf der Höhe seiner Zeit, es steigert das Zeitbewußtsein durch den künstlerischen Ausdruck auf eine einsame Höhe, auf die ihm das Denken und Fühlen der in reaktionären Traditionen und Konventionen verwurzelten Zeitgenossen meist noch nicht zu folgen vermag. (Es braucht wohl kaum betont zu werden, daß die Deklaration des Zeitbewußtseins durch den Künstler negativ und positiv geschehen kann. Die Romantik zum Beispiel ist eine negative, aber darum nicht weniger eindringliche, aufschlußreiche und produktive Reaktion auf den Zeitgeist. Friedländer hat mit Recht darauf hingewiesen.)

Mit anderen Worten: der Künstler partizipiert am gesellschaftlichen Dasein. Die Substanz, die ihm die Sozietät anbietet, gewinnt in seinem Werk verpflichtende Gestalt. Divergiert der künstlerische Ausdruck mit dem Bewußtsein der Epoche, so entsteht Unwahres. Die wilhelminische Gotik oder die Pseudo-Romanik der gleichen Ära sprechen dafür eine beredete Sprache.

Hier stellt sich energisch die Frage nach der Potenz. Jede Form ist tot, ist leere Hülle, wenn sie nicht von der Substanz herausgefordert wird. Ein Komponist, der sich einer klassischen Form bedient, weil seine Produktionskraft zu gering ist, neue Formen hervorzubringen, kann zwar handwerklich überzeugen, substantiell aber wird er stets blaß bleiben und der Vergessenheit anheimfallen. Hingegen kann die klassische Form zur schöpferischen Auseinandersetzung aufrufen (Brahms, Reger, Strauss z. B.) und dadurch

wieder „zeitgemäß“ produktiv werden, sie kann wieder „wahr“ werden.

Gewiß: der Begriff Wahrheit ist schwer zu definieren, besonders im Bereich der Musik, wo es, der allgemeinen Überzeugung nach, vorwiegend um „Gemütswerte“ geht. Aber es ist ein Irrtum, anzunehmen, Gemütswerte seien nur schwer nachprüfbar und verifizierbar. Die dialektische Methode erlaubt nämlich in der Tat eine Analyse, die klare Erkenntnisse zeitigt: sie sagt uns, ob der künstlerische Ausdruck echt oder verlogen auf das Bewußtsein der Zeit reagiert. Mozart zum Beispiel hat in dem zum Rokoko verschnörkelten Spätbarock stilistische und substantielle Möglichkeiten erschlossen, die höfische Auftragsmusik zu einer *Musica mundi et coeli* steigerten. Trotzdem verlor er nie den Kontakt zur Sozietät seiner Zeit: im Gegenteil: erst die dialektische Spannung zur zeitgenössischen Gesellschaft aktivierte und animierte ihn. Wagner hingegen, der Spätgeborene, antwortete auf den Fortschritt der gesellschaftlichen Verhältnisse mit romantischem Pathos, er antwortete auf die heraufdämmernde Technik mit Pseudo-Mythos. Er machte sich und seinen Hörern etwas vor. Und darin liegt (wodurch seine Könnerschaft nicht berührt wird) seine Schwäche und seine Gefahr.

Es wäre falsch, Mozart und Wagner nebeneinander aus liberaler Museumsgegnung gleichwertig (im musikhistorischen Sinn) bestehen zu lassen. Hundert oder zweihundert Jahre Abstand entheben uns nicht der kritischen Stellungnahme. Zweifellos hat jedes Kunstwerk einen absoluten Kern, der es ins Zeitlose erhebt („Ewigkeitswert“) — aber dieser Kern kann sich nur entfalten in der Zeit und in der Gesellschaft. Das Ewige braucht das lebendige Gegenüber des Menschen; mit ihm muß er sich auseinandersetzen. So kommt der Künstler mit dem Ewigen ins Gespräch, so entrollt sich ein schöpferischer Prozeß. Der Prozeß aber, das Progressive, ist ein unverlierbares Moment des Ästhetischen. Er garantiert die lebendige Gegenwart auch des Vergangenen. Sollen wir darauf zugunsten der Historie verzichten?

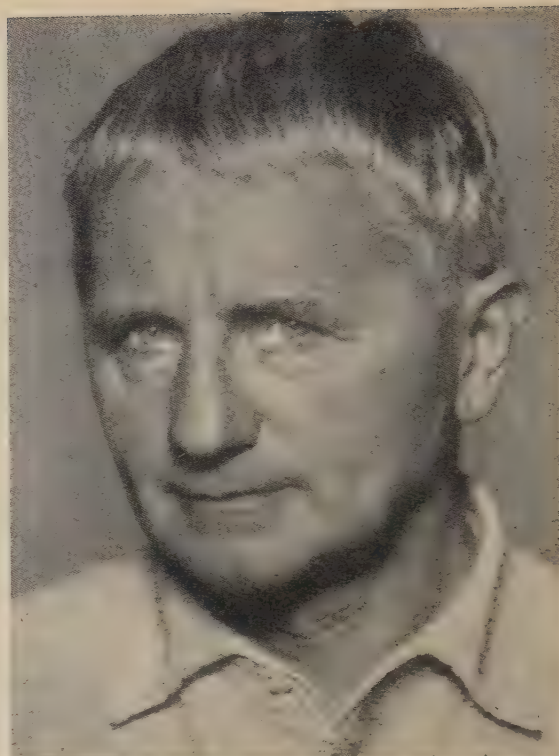
Heinz Friedrich

„Zur Problematik musikalischer Urteilsbildung“

In jenem Gespräch werden Probleme der Urteilsbildung im Bereiche der Musik in reicher Fülle aufgeworfen und erörtert. Beschränken wir uns indessen auf die eine Frage, wie einem Musikstück beizukommen sei, um es „er-leben“, „be-deuten“ und „be-werten“ zu können.

Von welcher Seite her man immer an dieses Problem herantritt, ist es in erster Linie von Bedeutung, daß man einen eindeutigen, klaren Standort wählt, von dem aus man an ein Musikstück herangeht. Dieser Mangel an einer eindeutigen Stellungnahme wirkt sich in der Praxis meist so aus, daß wir bei der „Bewertung“ irgendeines Musikstücks alles Mögliche und Unmögliche zusammentragen, Analysen formeller, harmonischer, rhythmischer, melodischer Art u. a. m. versuchen und das Ganze dann noch mit einigen Qualitätsbezeichnungen würzen. Daß wir damit immer wieder Widerstand und Ablehnung erzeugen, ist selbstverständlich und liegt in unserem Vorgehen selbst begründet.

Um Mißverständnisse auszuschalten, beeilen wir uns zu betonen, daß gegen Analysen irgendwelcher Art nichts einzuwenden ist. Das heißt, sofern sie konsequent durchgeführt werden. Welche Art von Analysen wir wählen, wird jeweils vom Musikstück selbst abhängen. So ist z. B. bei Debussy eine Analyse der harmonischen Struktur im allgemeinen ergiebiger als eine solche der formalen, wogegen beim frühen Stra-



HERMANN HEISS

Der in Darmstadt ansässige Komponist wird am 29. Dezember 60 Jahre alt.

winsky eine Analyse der rhythmischen Elemente besonders aufschlußreich erscheint. Aber gerade ein Werk wie Strawinskys „Frühlingsopfer“, in dem alte Tonarten eine so wichtige Rolle spielen, zeigt, daß erst eine Synthese verschiedener Analysen zu positiven Resultaten führen kann.

Zeigen wir kurz am Beispiel der strukturellen Formanalyse, wie man zu einem Maßstab der sachlichen Beurteilung gelangen könnte. Da vom 5. Streichquartett Bartóks — 1934 — in der Diskussion die Rede war, wählen wir dessen 4. Satz: *Andante*. Dieses Andante gliedert sich in fünf Teile, wobei sich der erste und letzte, der 2. und 4. Teil entsprechen und sich symmetrisch um eine Mitte, den längsten Abschnitt, *Più lento*, gruppieren. Dieser Satz weist somit das Gestaltungsprinzip des Gleichgewichts auf. Wenn wir das gleiche analytische Verfahren z. B. am Praeludium in „a“ der „Praeludien und Fugen für Orgel“ von J. S. Bach — BWV 543 — anwenden, so ergibt sich folgendes: Dieses Praeludium besteht aus drei Teilen, wobei der mittlere und der letzte Teil mit zwei, beziehungsweise mit drei Takten virtuoser Läufe beginnt, so daß der formale Aufbau folgendes Schema aufweist: 1. Teil 21, 2. Teil 11, 3. Teil 21 Takte. Obwohl dieses um 1709 während des zweiten Aufenthaltes Bachs in Weimar entstandene „Vorspiel“ einer freien Improvisation entspricht, deren Funktion es ist, auf die nachfolgende Fuge vorzubereiten, so steht es dennoch im vollkommenen Gleichgewicht.

Fügen wir gleich noch ein anderes Praeludium hinzu, das wir der „Clavier-Uebung, bestehend im Praeludio, Fuga, Allemande... anno 1728“, Ausgabe Gottlieb Harms, Ugrino, Klecken 1921, S. 63—65, von Vinzent Lübeck entnehmen, so können wir feststellen, daß dieses Praeludium zwar ebenfalls in „a“ ist und auch 53 Takte wie das Bachsche aufweist, jedoch struktu-

rell ganz anders gestaltet ist. Wie immer man das Lübecksche „Vorspiel“ untersucht, ja selbst die Wiederholungen ausscheidet, man wird vergebens einen eindeutigen Aufbau entdecken. Es besteht aus mehreren Fragmenten, aus verschiedenen Abschnitten, die aneinandergereiht sind, wobei man umsonst nach einer inneren Notwendigkeit sucht.

Sind wir nun in der Lage, aus den drei angeführten Beispielen Schlüsse zu ziehen und „nach ihrer Wahrheit und Unwahrheit zu fragen“, damit wir ihnen gerecht werden, um Walther Friedländer nicht wörtlich, jedoch dem Sinn nach zu zitieren?

Solange wir ein Werk nur von einem einzigen Standort aus prüfen — hier von dem der formalen Struktur —, so scheiden wir alle anderen Faktoren bewußt aus. Deshalb sind wir nur berechtigt, festzustellen, daß in den drei Beispielen von Bartók, Bach und Lübeck die beiden ersten einen abgerundeten, symmetrischen Aufbau aufweisen, der im Praeludium von Lübeck fehlt. Schon die naheliegende Annahme, daß sowohl bei Bach und Bartók eine ausgesprochene Tendenz nach Gleichgewicht und formaler Abrundung vorherrscht, jedoch nicht bei Lübeck, scheint uns gewagt, sofern wir uns nicht auf die drei angeführten Beispiele beschränken. Denn erst die Untersuchung aller auf uns gekommenen Werke Lübecks würde uns in die Lage versetzen, eindeutig und objektiv festzustellen, ob der Hamburger Organist in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Faktor „Form“ vernachlässigte oder auf ihn verzichtete und andere Faktoren in den Vordergrund gestellt hat. Was endlich das immer wieder so beliebte Verallgemeinern einer objektiv festgestellten Tatsache anbetrifft, so können wir es nicht unterlassen, Goethes Ausspruch zu zitieren: „Allgemeine Begriffe... sind immer auf dem Wege, entsetzliches Unglück anzurichten.“

Die angeführten — besser: nur angedeuteten — Analysen, wie übrigens alle Analysen irgendwelcher Art, haben den Nachteil, sich immer nur an den „Musik-Stoff“, auf die „Klang-Materie“ zu beziehen und nicht auf das Wesentliche in der Musik, auf den energie-tischen „Klang=Ablauf“ eines Musikstücks. Die Unterscheidung zwischen *Musik-Stoff* und *Funktion* zum erstenmal eindeutig und konsequent durchgeführt zu haben, geht auf *Heinrich Jacoby* zurück. Schon vor mehr als einem Vierteljahrhundert hat Heinrich Jacoby in einer Mitteilung auf dem „2. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“, Berlin, Oktober 1924, unter dem Titel „Voraussetzungen und Grundlagen einer lebendigen Musikkultur. Jenseits von ‚musikalisch‘ und ‚unmusikalisch‘“ — erschienen in der Zeitschrift für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft 1925, Heft 1—4 — seine Erfahrungen und Forschungsergebnisse bekanntgegeben. Da diese uns geeignet erscheinen, den in der Diskussion aufgeworfenen Fragenkomplex zu klären, gestatten wir uns, im folgenden kurz darauf einzugehen.

Heinrich Jacoby verzichtet konsequent auf jeden nicht eindeutigen Begriff und auf alle Qualitätsbezeichnungen, wie z. B. Kunst, Künstler, Kunstwerk, Begabung, Talent, Genie, musikalisch, unmusikalisch usw. Musik ist für uns zur „Kunst“ geworden, was sie zur Zeit Bachs, ja, noch Mozarts nicht war, und mit der Kunsteinstellung der Musik ist die Reproduktion, das „Zitieren“, zur Vorherrschaft gelangt. „Vom ursprünglichen spontanen musikalischen Ausdruck ist schließlich nichts übriggeblieben als die Gewohnheit, sobald man musizieren will, Musik nach ‚Noten zu machen‘, die irgendein anderer zusammengesetzt — komponiert — hat, meist noch ein anderer ‚herausgegeben‘ und interpretiert hat, möglichst genau nach Vorschrift ‚zum Klingen zu bringen.‘“ Musik als ein Mittel des Sich=Äußern, des Sich=Mitteilen ähnlich wie das der Sprache existiert heute kaum mehr. Und

doch ist Musik in erster Linie ein ganz allgemein menschliches Ausdrucksmittel. Die Verquickung von Musik mit „Kunst“, als etwas Höherem, Außer-gewöhnlichem, mußten wir mit dem Verlust einer unmittelbaren Beziehung zur Musik und zum Musizieren bezahlen. Diese Entwicklung hat uns vom Wesentlichen in der Musik entfernt. Denn für Heinrich Jacoby ist es von entscheidender Bedeutung, daß der „Klangkörper“, der „Stoff“, scharf von den „Klangbeziehungs-Resultaten“ (Energien) auseinandergehalten wird. Da an Stelle der im spontanen Ausdruck wirksamen Kräfte die Reproduktion nach der Notenschrift getreten ist, liefert uns die an sich notwendige und sinnvolle Fixierung als Mittel der Überlieferung und Erhaltung die fast noch einzige Grundlage all unserer Musikauffassung und unseres Musizierens. Da Musik jedoch eine Angelegenheit des Klingens und nicht des Sehens und infolgedessen eine Angelegenheit des Hörens ist, so wurde uns die visuelle Orientierung an den Noten, an der Partitur, verhängnisvoll. Denn das Notenbild kann im besten Fall immer nur den Stoff, die Klangmaterie, wiedergeben, und jede Analyse bleibt immer nur Stoffbetrachtung, und jedes Musikverständnis bedeutet immer nur das Wissen um die Stoffgestalt. Es kann aber nach Heinrich Jacoby nicht oft genug „auf den grundsätzlichen Unterschied zwischen Stoff (Klangmaterial und Klanggehäuse) und Musik (Energieleistung, Zielrichtung)“ hingewiesen werden.

Um das auf einem anderen Ausdrucksgebiet zu erläutern und für die Musik zu verdeutlichen, verweist Heinrich Jacoby auf folgende Analogie: „Wie bei der Architektur das Gestaltete, der Raum, das Wesentliche ist und nicht die Fassade, so ist bei der Musik nicht der Klangkörper — und sei er noch so künstlerisch organisiert —, sondern Energieverlauf, Arbeitsleistungen und Spannungsziele, die durch Klangbeziehungen geschaffen werden, das Wesentliche.“

Bei dieser Einstellung ist es gleichgültig, aus welcher Epoche oder aus welchem Kulturkreis, an welchem „Stoff“ die Funktion, der „Fluß“ des Klanggeschehens in Erscheinung tritt.

Es stellt sich nun die Frage, wie praktisch vorzugehen wäre, um auf dieser Grundlage den entscheidenden Unterschied zwischen Klangmaterie und Musik als akustisches Geschehen zu erkennen. Hier kann wohl nur das eigene Erarbeiten und das immer wieder neue Versuchen, wie es in den Arbeitsgemeinschaften von Heinrich Jacoby (Zürich) unternommen wird, zu eindeutigen Ergebnissen führen. Musik als „Klangbeziehungs-Resultate“, als Spannungsvorgang, läßt sich in der Tat nur am „klingenden“ Beispiel erfahren. Um feststellen zu können, ob die Spannungstendenz, der „Fluß“, der mit den ersten Klängen gegeben ist und den wir nicht willkürlich ändern können, ohne Störung, ohne „Kurzschluß“ verläuft, können wir unzweideutig wahrnehmen, sofern wir uns „lauschend“ verhalten. Bei diesem lauschenden Verhalten handelt es sich um das, was uns Alfred Cortot berichtet, der, nachdem er vor der Tochter Debussys einige Präludien des französischen Meisters interpretiert hatte, von ihr wissen wollte, ob ihr Vater diese so gespielt hatte. „Nein“, antwortete sie, „mein Vater lauschte mehr!“

Die Disziplinierung dieses lauschenden Verhaltens beim Hören sowohl wie beim Musizieren gibt uns die Möglichkeit zu erkennen, ob ein Klanggeschehen störungsfrei verläuft oder ob der „Fluß“ unterbrochen wurde. Im ersten Fall kann man von einer „geglückten“ Wiedergabe sprechen; es ist Musik; das, was uns im besten Fall beglücken und verzaubern kann. Erst nach vielen Versuchen an vielen Beispielen ist es angezeigt, an ein Stück der Musikliteratur auf dem Umweg des fixierten Textes in Noten heranzugehen. Es stellt sich dann die weitere Frage, ob ein Musikstück zwar „ge=

glückt“ wiedergegeben wurde, aber nicht durchweg „geglückt“ komponiert worden ist oder umgekehrt, d. h. die Frage der Trennung von Werk und seiner Wiedergabe. Denn auch dem Komponisten, dem „Zusammensetzer“, kann es begegnen, daß er den „Fluß“ stört, wobei wir wiederum betonen, daß das jeweilig gewählte Klangmaterial eine durchaus sekundäre Rolle spielt. Selbst bei den „Großen in der Musik“ kann es hin und wieder vorkommen, daß sie die Gesetze des dynamischen Klangablaufes verletzen, was Heinrich Jacoby zum Ausspruch veranlaßt, „daß auch die Götter manchmal schlafen“.

Hier wäre die Gelegenheit gegeben, wieder auf den Anfang zurückzugreifen und sich zu fragen, ob die drei angeführten Beispiele von Bartók, Bach und Lübeck „geglückt“, nur teilweise „geglückt“ oder nicht „geglückt“ sind.

Als vorläufigen Abschluß dieser viel zu fragmentarischen, ungenügenden und Mißverständnisse nicht ausschließenden Ausführungen soll noch einmal Heinrich Jacoby zitiert werden:

„Die einzig zuverlässige Basis für den Aufbau einer neuen Theorie, für die Neuorientierung von Musikpsychologie und Musikästhetik, für eine klare Scheidung der Phänomene kann nur die scharfe und klare Sonderung des Akzidentellen der Stoffgestalt von dem Prinzipiellen der jeweils nur durch Klangbeziehungen wirksam werdenden energetischen Gesetze liefern.“

Willy Tappolet

„Der Interpret gegenüber den Problemen des Kritikers“

Vor allem weiß man es zu danken, daß diese Probleme auf so hohem geistigem Niveau zur Sprache gebracht werden. Daß sie aber überhaupt danach verlangen, diskutiert zu werden, zeigt ja nur, in welchem Maße heute das musikalische Kunstwerk dem Aufnehmenden entwachsen ist und sich ihm entzogen hat: Mattheson oder Scheibe wären kaum auf eine ähnliche Problemstellung verfallen. Aber unsere verloren-zugehen drohenden Wertmaße werden sich auch auf Hegelschen Stelzen oder durch Kantschen Stacheldraht nicht eingrenzen lassen; sondern ein Rapprochement zwischen den Schaffenden und den Aufnehmenden wird sich auf ganz anderer Ebene vollziehen müssen.

Der Idealtypus des Interpreten (ja nur eine bessere Art von „Aufnehmenden“), in dem Schaffen und Aufnahme in eines zusammenfließen, ist in unseren Tagen so sehr selten geworden, weil das hochgezüchtete „Meisterwerk“ als (seit dem 19. Jahrhundert) allein herrschende Kategorie musikalischen Schaffens es ihm zunehmend schwermacht, sich mit der zu bewältigenden Materie zu identifizieren. „Das Meisterwerk“ — das ist: die „Durchorganisierung“, von der W. Friedländer spricht; und ich stimme mit ihm darüber ein, daß sie sich innerhalb unseres Kompositionsbegriffes nicht rückgängig machen läßt (wohl den unschuldig Schaffenden, die das noch nicht gemerkt haben — und wehe denen, die es nicht merken wollen).

Aber vielleicht könnte der Versuch einer „Auflockerung“ von ganz anderer Seite kommen. Vielleicht könnten wir, ohne die Gefahr des Historismus, von früheren Jahrhunderten lernen, in denen unserem heutigen Kompositionsbegriff noch ein anderer gegenüberstand und jenen (nicht nur im 16. Jahrhundert!) vorbereitete und immer wieder erneuerte: ich meine die nur skizzierte Komposition, in der Komponist und Interpret sich gegenseitig einander näherten — die halbvergessene Kunst der Improvisation. Hier über-

brückt sich auf die natürlichste und letzten Endes auf die einzige Weise die Kluft zwischen Aufnehmenden und Schaffenden, und es erscheint mir als kein Zufall, daß heute, da wir einer solchen Überbrückung so sehr bedürfen, eben dieser Kunst neues Interesse zuteil wird. Von den diesbezüglichen Experimenten in Deutschland weiß ich kaum mehr, als daß sie im Gange sind. Ich kann aber aus Amerika ähnliches berichten, zum Beispiel aus der University of California in Los Angeles. Dort leitet der amerikanische Komponist Lukas Foss seit einiger Zeit Kurse in instrumentaler Ensembleimprovisation. Nicht nach dem Muster von Ortiz oder Sancta Maria (von denen er wahrscheinlich gar nichts weiß) und auch nicht eben nach dem der „Jam-session“; aber aus dem instinktiven Bedürfnis des Komponisten heraus, neuen Kontakt mit seinen „Interpreten“ zu gewinnen: eine Intimität, welche auch der Sicherheit ihrer Werturteile zugute kommt, so daß sie eines Tages David das Seine und Bartók das Seine zu geben werden wissen. Um dies zu erreichen, hilft nur noch Jesus von Nazareth — nicht Paulus.

Michael Mann

Nochmals zur Klärung

Heinz-Klaus Metzger möchte es mir in der Dialektik zuvortun. Das ist subjektiv — als Ehrgeiz — verständlich, und es hätte objektiv — zur Förderung der Diskussion — nützlich sein können. Ich hatte selbst zum Schluß des Gesprächs die Leser aufgefordert, die Thesen meines Partners und meine eigenen nicht als Tatsachen hinzunehmen, sondern selbständig weiterdenkend nach ihrer Wahrheit und Unwahrheit zu fragen. Damit wollte ich eine umfassendere Dialektik anbahnen, wenn auch nicht die „Dialektik des Ganzen“, von der Metzger spricht und die ich mir seiner Meinung nach entgehen ließ. Für den Dialektiker kann es heute, wenn er nicht gerade orthodoxer Hegelianer ist, keine „Dialektik des Ganzen“ mehr geben. „Das Ganze ist das Unwahre“, bemerkt Adorno in den „Minima Moralia“. Ich wundere mich, daß Metzger diese Formulierung unterlaufen ist, da er andererseits so richtig auf die Notwendigkeit von Utopie für die Dialektik hinweist, die der Vorstellung vom bereits erreichten Ganzen radikal zuwiderläuft. Sollte es auch bei ihm noch Relikte eines nichtdialektischen oder vordialektischen Denkens geben, wie er sie seinerseits mir nachweist? Ich habe nichts dagegen, wenn er bei mir den Wünschelrutengänger spielt, und es beruhigt mich, daß ich es auch bei ihm kann. Liefere nämlich seine Dialektik reibungslos ab, würde sie ein geschlossenes System bilden, so wäre sie keine, weil Dialektik ständig Stoff braucht, den sie denkend bewältigen kann. Chemische Reinheit ist mit Dialektik unvereinbar. Als Dialektiker muß ich sagen: Der Himmel erhalte mir die Relikte! Ich weiß selbst, daß in meinem Denken noch der Historismus spukt. Die Chance dessen, der Musikwissenschaft in ihrer gegenwärtigen akademischen Form studiert hat, liegt nicht zuletzt darin, daß ihm im Irrewerden am Historismus die dialektischen Lichter aufgegangen sind. Man ist nur dann Dialektiker, wenn man es wird.

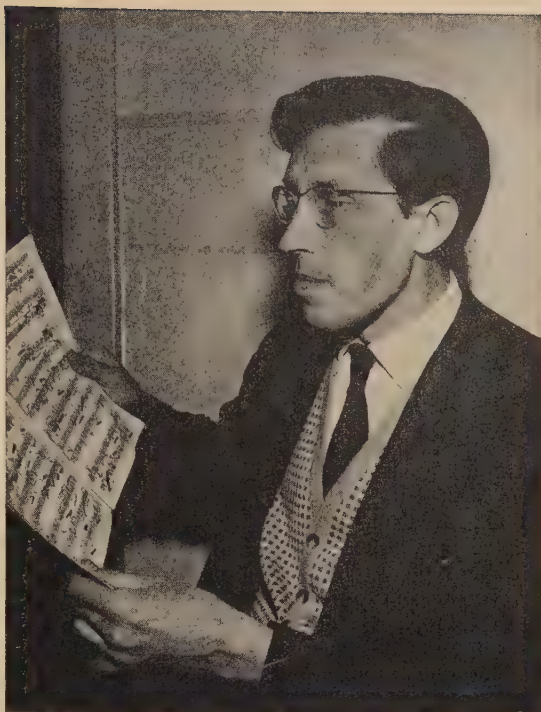
Allerdings hätte Metzger mir nicht ausgerechnet an den Sätzen über Johann Nepomuk Davids „historische“ Komponierweisen die Reste historistischen Denkens nachweisen sollen. Was ich da kritisch formulierte, setzt doch die Anwendung der dialektischen Geschichtsphilosophie voraus: David wird durch seinen falschen Begriff von Musikgeschichte gehemmt. Hier rennt Metzger offene Türen ein, und wenn er mir, als wäre ich ein finsterner Irrationalist, entgegenhält, es gebe wohl nichts, wovon man zu viel wissen könnte, dann kann ich, weil ich nicht an Absicht glau-

ben will, solche Verkennung der Fronten nur seiner noch zu kurzen Tätigkeit als Musikschriftsteller zuzugute halten, die ihn offenbar noch nicht dazu kommen ließ, sich genügend bei anderen Autoren umzutun. Aus meinen kritischen Publikationen und gerade aus dem Gespräch mit Karl H. Wörner geht wohl eindeutig hervor, daß ich es nicht mit der *docta ignorantia* halte, deren Begriff übrigens nicht unabhängig von seinem spezifisch mystischen Sinn bei Cusanus gebraucht werden sollte. Zuallerletzt aber mit den Musikanten, denen mich Metzger annähern möchte, weil er einer Formulierung der Thesen entnehmen zu können glaubt, es existiere auch für mich noch der Gedanke eines Pantheons der Kunstwerke, zwar keines egalitären, jedoch eines hierarchischen. Die Musikanten sind mir zumindest ebenso gram, wie sie es ihm seiner berechtigten Philippiken wegen sein dürften. Von „Musiken alter und neuer Meister“ würde ich nie sprechen, weil ich weder Telemann noch irgendeinen der zeitgenössischen Tonsetzer, den die Musikanten mit „Meister“ apostrophieren, für einen solchen halte und überhaupt diesen Titel nicht gebrauche. Jene „Skala der Werte“, die ich erwähnt habe und die Metzger mir als angeblich historistische Konzeption entgegenhält, meint doch nichts anderes als die steigende Stufenreihe der geschichtlichen Manifestationen der Wahrheit im Medium musikalischer Kunstwerke, also einen Prozeß. Daß ich nicht an historische Konstanz denke, steht überall im Gespräch geschrieben, am deutlichsten dort, wo ich vom Ernst und der Notwendigkeit des Vergehens bei der Aufhebung rede.

Offenbar hat Metzger meinen Text wirklich sehr ungenau gelesen. Sonst hätte er sich auch den Elementarunterricht in musikalischer Autonomie ersparen können. Bei mir steht „vermeintliche Autonomie“, was soviel wie falsche Autonomie heißt und genau Metzgers von mir vollkommen geteilter Skepsis gegenüber dem Standpunkt des *L'art pour l'art* entspricht. Wozu also der Streit?

Wie funktioniert nun Metzgers „Dialektik des Ganzen“? Er zitiert Adorno: „Modernität ist eine qualitative Kategorie, keine chronologische“, und knüpft daran die kritische Bemerkung mir gegenüber, ich sei methodisch gar nicht in der Lage, etwa die Atonalität als Fortschritt des musikalischen Bewußtseins zu begründen, weil ich nicht, wie Wörner, vom Handwerk der Komponisten, also zum Beispiel von der größeren kompositorischen Verfügung Schönbergs gegenüber David, reden wolle. Wo steht in meinen Thesen, daß ich nicht will? Ich schrieb: „Wo Musik wirklich lebendig erfahren wird, da wird einer Komposition ihr falsches Bewußtsein angehört“. Darin steckt doch selbstverständlich die genaueste Beachtung des Handwerklichen. Nur erschien es mir meinem Gesprächspartner gegenüber nötig, auf die Grenzen der technischen Analyse (die ich immerhin in einer Reihe von Veröffentlichungen kultiviert habe) beim Urteil über Kunstwerke hinzuweisen. Mithin kann Metzger auch nicht sagen, der Ableitungszusammenhang zwischen den historischen und den systematischen Aspekten musikalischer Phänomene sei für mich nur ein einseitiger. Hat er den Passus gleich zu Anfang des Gesprächs übersehen, in dem es heißt, jedes neue Faktum erweitere den Begriff? Das ist doch die andere Seite; die Berücksichtigung der konkreten Werke, die Abhängigkeit des Fortschritts vom Besseren.

Aus der Analyse der Stellungnahme Metzgers resultiert also, daß keine prinzipiellen methodischen Differenzen zwischen uns bestehen. Warum aber sucht er sie dann zu finden? Die Antwort gibt er selbst: „Schuld daran ist der ‚Selbstmord‘ des Fortschrittsbegriffs...“ Ich trage zu diesem Selbstmord bei, meint Metzger, weil ich das Bessere zum Beispiel in der Musik von Boulez oder Stockhausen nicht erkennen



Der Berliner Pianist
KLAUS BILLIG

will. Das also ist es, was er eigentlich sagen möchte. Der dialektische Apparat wird aufgeboten, um — Apologie zu treiben. Darum die — für den Psychologen auffällige — demonstrative Beteuerung des Willens zur kritischen Unabhängigkeit. So viel hat Metzger eben doch von mir gelesen, daß er meine Bedenken gegen die punktuelle Komponierweise kennt. Ich würde — aus dialektischen und kritischen Erwägungen, was beides eins ist — Boulez oder Stockhausen nie mit Schönberg und Webern in einem Satz nennen, ohne den Rangunterschied auszusprechen, schon um den beiden jungen Komponisten keinen schlechten Dienst zu erweisen. Warum fehlt übrigens in jener Aufzählung der Name Berg? Gewiß entscheidet, wie Adorno, auf den sich Metzger beruft, gesagt hat, der vorgetriebene Stand des Komponierens über den der Musik; aber doch nur dann, wenn die jeweils aktuelle Musik wirklich das Bessere repräsentiert, indem in ihr alles Vorangegangene positiv aufgehoben ist. Adorno hat im Aufsatz über „Das Altern der Neuen Musik“ gezeigt, daß die punktuelle Musik ebenso eine schlechte „Aufhebung“ der Wiener Schule ist, wie Metzger es mit Recht für den Neoklassizismus postuliert. Warum ist er nicht redlich und zitiert den ganzen Adorno, vor allem die „Dialektik der Aufklärung“, in der gefordert wird, die Aufklärung solle die Reflexion auf ihr rückläufiges Moment in sich aufnehmen? Wer freilich den musikalischen Fortschritt so linear konzipiert, wie Metzger es offenbar möchte, der hört nicht gern etwas von Selbstbesinnung. Mag er aber als Nachfahre der Aufklärer des Dixhuitième sich fühlen; nur darf er dann nicht meinen, dialektisch zu denken.

Zu Michael Manns Stellungnahme: So sehr ich mich freue, auch vom Interpreten die Anerkennung der nicht mehr rückgängig zu machenden „Durchorganisation“ zu vernehmen (ich weiß, daß gerade Michael Mann auch ihre Gefahren kennt), so sehr betrübt es mich,

ihn von „Auflockerung“ sprechen zu hören. Von außen, aus kulturphilosophischem Raisonement, kann sie doch nicht kommen, sondern allein aus der Entwicklung der Musik selbst — wenn man sie überhaupt sich wünschen will. Die Durchorganisierung hat

aber gerade die Möglichkeit, innerhalb des Kunstwerks noch zu improvisieren, aufgehoben, wie etwa die authentisch festgelegten Kadenzen schon in den Instrumentalkonzerten von Schumann und Brahms beweisen.
Walther Friedländer

DIE »NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK« BERICHTET

Berliner Festwochen 1957

Neue Musik findet ihr Publikum

Das Musikprogramm der Festwochen war diesmal über seine (unentbehrliche) dekorative Funktion erfreulich weit hinausgeführt worden. Schon das traditionelle Eröffnungskonzert der Philharmoniker unter Karl Böhm enthielt auch ein zeitgenössisches Werk: Hindemiths „Konzert für Holzbläser, Harfe und Orchester“. Herbert von Karajan blieb mit seinem (zweimal wiederholten) Abend, der Bruckners „Fünfte“ mit Frank Martins geistvoll stilisierten „Etüden für Streichorchester“ verband, mehr im Hintergrund.

Ungleich profilierter traten die Philharmoniker unter Hermann Scherchen mit der ersten Gesamtauführung von Luigi Nonos dreiteiligem „Epitaph für Federico Garcia Lorca“ hervor. Mit dieser Huldigung an den großen spanischen Dichter und Sänger der Freiheit bekennt sich Nono zum Ideal einer neuen Schönheit, einer menschlich erfüllten Sprache der Musik. In der äußerst verdichteten Spannung zwischen zwei gegensätzlichen Ausdruckssphären bildet sich die (etwas weiltäufige) Großform des Werkes: auf der einen Seite stehen die Gesänge reiner Naturpoesie, wie Garcia Lorca sie in seinen Gedichten „Tarde“ („Nachmittag“) und „Das Lied von der Rose“ geschaffen hat. Nono findet dafür einen lyrischen Ton von zarstem Ausdruck in der weit ausschwingenden Führung eines Soprans, der, zum Teil rein vokalisierend, den gesprochenen Text einer Bariton-Stimme umrankt, getragen von duftigen Klangtupfen sparsam begleitender Solo-Instrumente, wie Flöte, Klarinette, Harfe, Celesta, Vibraphon und kleinem Schlagzeug.

Als dramatisch beziehungsvoller Kontrast dazu wird die Erinnerung an die Schrecken des Bürgerkrieges beschworen. Nono charakterisiert sie in all ihrer Unerbittlichkeit (zumal in der „Romanze von der Guardia civil“), mit dem Aufgebot des vollen Orchesters, in dessen aufgewühlte, von ganzen Schlagzeug-Batterien grundierte Sprache sich die Klage der Solostimmen, Aufschreie des Chors und die wuchtig skandierenden Metren eines Sprechchors mischen: eine leidenschaftliche Expression, die gleichwohl nie naturalistisch malt, sondern streng durchstilisiert ist im Sinne jener „punktuellen“ Technik, die dem Ganzen seine innere Einheit gibt. Am Schluß findet — sehr italienisch! — Nono aus der Schilderung des Entsetzens zum reinen, volksliedhaften Gesang zurück.

Zwischen diesen beiden kontrastierenden Ausdruckswelten, in denen die Reichweite der menschlichen Stimme bis zu ihrer äußersten Grenze vorgetrieben ist, steht ein rein instrumentales Stück für Flöte und

Orchester: eine seltsam phantastische und unsinnliche, ins Surrealistische gewandelte Totenklage über Garcia Lorcas Gedicht „Y su sangre ya viene cantando“.

Einzelne Teile des Werkes haben wir schon bei verschiedenen Gelegenheiten gehört: in Hamburgs „Neuem Werk“, in Rom und in Darmstadt. Hermann Scherchen, unterstützt von guten Solisten, unter denen vor allem der Bariton Donald Bell und der Flötist Aurèle Nicolet hervorragten, setzte sich für das Werk seines Schülers Nono mit jener Unbedingtheit ein, die ihn von jeher als Anwalt des Neuen zu einem unersetzlichen Motor unseres Musiklebens gemacht hat. Der mehr auf Wohlklang als auf realistische Sprechweise geschulte Kammerchor Waldo Favres stand noch etwas fremd in seiner Aufgabe.

Auch das Philharmonische Orchester, offenbar noch wenig vertraut mit Neuer Musik, hatte mit Widerständen zu kämpfen.

Der Zusammenarbeit des Radio-Sinfonie-Orchesters mit der Deutschen Grammophon-Gesellschaft verdankten die Festwochen eine (allerdings nur konzertante) Aufführung von Glucks „Orpheus und Eurydike“ unter Fricsay. Ein Konzert zu Ehren des siebzigjährigen Wahlberliner Komponisten Heinz Tiessen führte erfreulicherweise auch wieder einmal Sergiu Celibidache (an der Spitze des RSO) an die Stätte seines langjährigen verdienstvollen Wirkens. Es bleibt der Wunsch, die beiden führenden Konzertorchester Berlins während der Festwochen künftig ungleich maßgeblicher beteiligt zu hören.

Die Städtische Oper ergänzte den umfassenden Überblick über ihr vielseitiges Repertoire (das auch eine Begegnung mit Janáček's „Katja Kabanova“ brachte) durch bedeutsame Premieren: als Uraufführung hörte und sah man, mit Jean Babilée als Protagonisten, Visconti-Henzes Ballett „Maratona di Danza“. Sein Thema ist die Fragwürdigkeit moderner Massensuggestion, wie sie sich auch in den bis zur völligen Entnervung, ja bis zu tödlicher Erschöpfung der Teilnehmer verlängerten Tanzwettbewerben fanatisierter Jazzfans zeigt. Die zeit- und sozialkritische Tendenz der Handlung ist unübersehbar. Sie bestimmt auch die Haltung der Musik, die gleichsam auf zwei Ebenen abläuft. Die eine ist die, die das vordergründige Geschehen, das Endstadium dieses Marathontanzes illustriert — mit einer Fülle von treffsicheren Jazz-Imitationen, die in der speziellen Färbung des Vorstadtmilieus und der Besucher, die sich an solchen Lustbarkeiten ergötzen, schon an sich eine besondere Charakterisierungs-gabe voraussetzen. Henze gelingt

es, sogar darin seinen eigenen Stil zu behaupten. Die einzelnen Stationen des Wettbewerbs mit ihren wechselnden Stimmungen der Gleichgültigkeit, der Ermattung, der aufgepeitschten Ekstase, der Verzweiflung, Erschöpfung und schließlich der Vernichtung sind musikalisch überaus prägnant stilisiert. Eine Jazzkapelle auf der Bühne, die gelegentlich von einer ablaufenden Schallplatte abgelöst wird, kennzeichnet diese Sphäre.

Die andere, weniger greifbare, aber darum nicht weniger „wirkliche“ Sphäre ist die, in der sich die seelischen Komplikationen derer abspielen, die dort oben scheinbar so unbeteiligt und um fragwürdiger Gewinne willen an dem Wettbewerb teilnehmen, als Opfer sozialer Deklassierung und moralischer Diffamierung. Es ist unmöglich, die Klage, ja die Anklage zu überhören, die aus dieser Musik „unten“ im Orchester aufklingt. Henze hat dafür einen Ton der Trauer, der seiner rhythmisch und klanglich unerhört erfindungsreichen und differenzierten Partitur die charakteristische Farbe, den „menschlichen“ Grundklang gibt. Er distanziert sich von dem Geschehen und erhöht es ins Tragische.

Zuweilen überschneiden, überlagern sich die beiden Sphären, ohne sich zu vermischen; mitunter scheint sich der Ablauf der Musik bei seiner engen Bindung an das Buch etwas zu dehnen, zumal da die Variabilität der Handlung und ihrer szenischen Realisierung begrenzt ist. Aber insgesamt ist Henze als Musiker hier ein Werk gelungen, das vielleicht nicht zu den höchsten Offenbarungen seiner Kunst gehört, ihn aber entscheidend um neue Möglichkeiten künstlerischen Gestaltens bereichert hat.

Richard Kraus an der Spitze des Opernorchesters, das auf der Bühne durch ausgewählte Solisten des SFB-Tanzorchesters ergänzt wurde, waltete mit wachen Sinnen über der Partitur, die er suggestiv und klangempfindlich realisierte. Ihm war auch eine manchmal etwas massive, aber klare und die Choreographie Mary Wigmans unterstützende Interpretation von Strawinskys „Sacre du Printemps“ zu danken.

Die zweite Premiere der Städtischen Oper brachte die Neufassung von Kurt Weills „Bürgschaft“, über die wir gesondert berichten.

Auch sonst gab es noch eine Reihe charakteristischer Werke neuer Musik: so etwa Wladimir Vogels Chorwerk „Wagadus Untergang durch die Eitelkeit“ für Soli, Gesangs- und Sprechstimmen mit Orchester, das den expressiven Deklamationsstil von Vogels späterem „Thyl Claes“ vorwegnimmt. Eine Überraschung war Boris Blachers „Abstrakte Oper Nr. 1“ (Text: Werner Egk), die charakteristische Situationen menschlichen Empfindens und Verhaltens mit einer höchst ausdrucksvollen Musik unterbaut. Eine fesselnde Begegnung mit Benjamin Britzens Oper „The Turn of the Screw“ war dem Gastspiel der British Opera Group unter Leitung des Komponisten zu danken. Pierre Boulez brachte mit einem kleinen französischen Ensemble seinen „Marteau sans Maître“ zur Aufführung und spielte selbst seine Dritte Klaviersonate.

Es spricht sehr für die Aktivität des Berliner Musiklebens und für die Aufgeschlossenheit seines Publikums, daß selbst so extreme Werke in öffentlichen Konzerten (nicht nur etwa in „Sonderveranstaltungen“) zur Diskussion gestellt werden konnten.

Heinz Joachim

Pariser Musik-Panorama

Vom Theater der Nationen — Strawinskys „Agon“ für Europa erstaufgeführt

Im Verlaufe der ersten Spielzeit des „Theaters der Nationen“ — wir verweisen auch auf unseren in Heft 7/8 erschienenen Bericht — konnte sich die Ballettgruppe der Wuppertaler Bühnen einen Achtungserfolg holen. Die Darbietungen italienischer Ensembles brachten keinerlei Überraschungen, sondern bestätigten einmal mehr, daß nach wie vor alle Mängel in dekorativer Hinsicht, eine nicht immer ausreichende Regie, das typische Verhalten der Glanznummern vortragenden Hauptdarsteller in Paris als nebensächlich empfunden wurden, weil die Aufmerksamkeit sich auf die vollendeten, mit stürmischen Beifallskundgebungen bedachten vokalen Leistungen konzentrierte. Überaus positiv wurde die Aufführung des von der Komischen Oper Berlin vermittelten Werkes von Leo Janáček „Das schlaue Füchslein“ bewertet. Die pantheistische Betonung durch den Spielleiter dieser Bühne, Walter Felsenstein, wurde als dem Geist der Oper entsprechend angesehen, daß man der ohne Beachtung der „Proportionsfrage“ durchgeführten Gleichstellung von Mensch und Tier allgemein zustimmte. Die volkommene Nachahmung der Bewegung der Tierwesen mußte in Paris, wo die naive ebenso wie die surrealistische Bewegung einen so großen Einfluß ausgeübt hat, vielleicht noch mehr ge-

schätzt werden als anderwärts. Von der poetischen Atmosphäre ließ man sich gern hinreißen.

Eine aus Japan gekommene Gruppe, die einige Nô-Spiele zeigte, wurde ebenfalls mit viel Beifall bedacht. Man bewunderte die herrlichen Kostüme. Man nahm interessiert das seltsame Verhalten der Darsteller, des Chors und der Musiker wahr. Mancher ließ sich auch durch die hypnotisierende Eintönigkeit von Gesang und Klang gefangennehmen. Im übrigen mußten die Spiele als rätselhaft empfunden werden. Jeder Tanzschritt, jeder Ton, seine Stärke, der Rhythmus hat einen bestimmten Sinn, der dem Europäer meistens verschlossen ist. Man war den Mitwirkenden dennoch überaus dankbar, daß sie eine Anschauung von diesem aus einer anderen Zeit stammenden Spiel vermittelt hatten. Die Regeln für das aristokratische Nô-Spiel wurden im 13. Jahrhundert festgesetzt. Selbst in Japan vermag heute wohl nur eine Elite ihm in allen Einzelheiten zu folgen.

An diesen Abend mußte man denken, als zu Beginn der neuen Saison (1957/1958) im Rahmen der ersten Veranstaltung des Domaine Musical das Orchester des Südwestfunks unter der Leitung von Hans Rosbaud Werke von Schönberg, Webern und Berg aus der Periode 1909/1914 und unter der Stabführung des

Autors die neueste Schöpfung von Igor *Strawinsky* zum ersten Male in Europa zu Gehör brachte. Es gab auch in diesem Falle sehr viel Beifall. Er galt aber sicherlich mehr den Leistungen der Musiker und ihrer Chefs als den zum Vortrag gekommenen Kompositionen, weit eher noch dem vor vier Jahrzehnten Entstandenen als dem Spätwerk eines Meisters, dessen 75. Geburtstag man nachträglich nun in der Seine-Metropole in Anwesenheit des Jubilars festlich beging. Abermals handelte es sich darum, eine musikalische Sprache zu verstehen, die zur Zeit in Frankreich noch nicht von allzu vielen beherrscht wird. Wie überall steht man auch in Paris der Reihemusik noch recht ratlos gegenüber. Und auch an Strawinskys jüngste Komposition konnten ja nicht gewöhnliche Maßstäbe angelegt werden. Eine Anzahl Kritiker nahmen eine äußerst reservierte Haltung ein, die in krassem Widerspruch zu der Zustimmung der anwesenden Hörer stand. Nur einige wenige Fachleute begründeten eingehender ihre Wertschätzung. Man muß sich auch vor Augen halten, daß es erst den Bemühungen von Pierre Boulez zu danken ist, wenn man sich in den letzten fünf Jahren endlich auch in Paris eingehender mit den musikalischen Revolutionen beschäftigt, über welche man anderwärts bereits seit Jahrzehnten diskutiert. „*Agon*“ (= öffentlicher Wettstreit), den zwölf Tänzer – acht Damen und vier Herren – auszuführen haben, ist ein abstraktes, vom Geist klassischer Traditionen inspiriertes Ballett. In den verschiedensten Zusammensetzungen haben die Mitwirkenden sich zu messen: *Pas de deux*, *pas de trois*, *pas de quatre*, *double pas de quatre*, *triple pas de quatre*... und angeregt von Tanzformen des 17. Jahrhunderts (*Sarabande*, *Gaillarde*, *Branle*). Seine Partitur hat Strawinsky teilweise auf der Grundlage der Reihemusik aufgebaut. Er hat diese Komposition dem Choreographen Balanchine zugeeignet, der erklärt hat, Ballett sei sichtbar gemachte Musik.

Edgar Schall

Strawinsky in München

Mit Fanfaren begrüßte das Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks den Gast, und das festlich gestimmte Publikum des *Musica-viva-Sonderkonzerts* erhob sich spontan von den Plätzen, um Igor Strawinsky ehrfurchtsvoll und dankbar zu huldigen. Es war ein großer Augenblick, den man ebensowenig vergessen wird wie den Abend selbst, der zu den besonderen Kostbarkeiten des an Kostbarkeiten reichen Münchener Musiklebens gehört. Präzis und einfach und doch mit federndem Schwung dirigierte Strawinsky, ein Grandseigneur in allem und jedem, dessen maßvoll und klassisch geordnete Interpretation von kammermusikalischer Noblesse ausgezeichnet ist. Wann wird man je wieder das *Concerto in D*, den „*Apollon Musagète*“ (in der Neufassung) und „*Jeu des Cartes*“ so hören, so gebündelt und doch vital, so subtil und doch lebenswahr? Oder das „*Scherzo à la Russe*“, das gleich wiederholt werden mußte? Das Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks (dessen Vorproben Jan Koetsier geleitet hatte) spielte exzellent. Es war nur zu begreiflich, daß am Schluß das Publikum – es waren Tausende, die den Kongreßsaal füllten – nicht wankte und wach und gewissermaßen den Augenblick zum Verweilen zwingen wollte. Ein großer Tag, ein Geschenk, für das auch Karl Amadeus Hartmann als dem Initiator Dank gesagt sei.

Der solchergestalt festlich eröffnete Münchener Konzertwinter hat auch in anderen Dingen verheißungsvoll und groß begonnen. Otto Klemperer dirigierte das erste Sinfoniekonzert des Rundfunks, auch er wunderbar gebündelt und klar, unvergeßlich, wie er Bach und Strawinsky („*Pulcinella*“-Suite) dirigierte! Auch die Münchener Philharmoniker hatten einen gloriosen Introitus: Fritz Rieger brachte Dvořáks *Sechste* mit farbenfreudigem Elan zur Erstaufführung



Igor Strawinsky
in München mit Karl
Amadeus Hartmann,
dem Begründer und
Leiter der Münchner
Musica-viva-Konzerte,
und dessen Frau.

(*Odnopossoff* spielte in diesem Konzert großartig Prokofieff); über die bedeutsamen Jugendkonzerte der in bester Verfassung befindlichen Philharmoniker wird noch eigens zu sprechen sein. Es rührt und regt sich allenthalben, im Großen und im Kleinen. Das Waltershausen-Seminar und die Stadt München (mit dem Verband Münchener Tonkünstler gedachten des 75. Geburtstages Hermann v. Waltershausens, der Akademische Gesangverein schloß sich den Ehrungen für den fünfzigjährigen Karl Höller (der einen beson-

deren Erfolg als Klavierinterpret seiner mit Oscar C. *Yatko* mitreißend gespielten Violinsonate in e-Moll hatte) an, die München dem verdienten Präsidenten der Musikhochschule bereitete; das Studio für Neue Musik nahm seine vielgestaltig anregende Arbeit auf. Nur im Theaterleben hat der Winter noch nicht mit vollen Akkorden eingesetzt. Darüber und über die erste Premiere, Strauss' „Daphne“ unter der Leitung des unermüdlichen Meinhard von Zallinger, wird in anderem Zusammenhang noch zu reden sein. *ev*

Kurt Weill: »Die Bürgschaft«

Uraufführung der Neufassung während der Berliner Festwochen

Mit dem Songstil der „Dreigroschenoper“ hatte Kurt Weill etwas Unverwechselbares, höchst Charakteristisches geschaffen: eine lapidare musikalische Form von äußerster Knappheit und Schlagkraft, die rhythmisch und melodisch unmittelbar aus dem Text herauswächst, dem sie sich unterstellt, und die dennoch rein musikalisch gebunden ist in jener strengen Gesetzmäßigkeit, die der Schule Busonis entstammt.

Musik, die in diesem Stil geschrieben war, wollte nicht Selbstzweck sein, sondern Funktion: aktiver Wirkungsträger im Dienste einer größeren Aufgabe. Im geistigen Klima der ethisch bestimmten, kultur- und sozialkritischen Konzeptionen seines Textautors Bert Brecht gewann Weill die Prägnanz der Sprache, die seine früheren Opern („Royal Palace“, „Der Zar läßt sich photographieren“) noch vergeblich anstrebten.

Aber Weill war viel zu sehr Musiker, um sich auf die Dauer mit diesem Songstil zu begnügen. Und er war klug genug, zu erkennen, daß der Erfolg der Dreigroschenoper unwiederholbar war. So suchte er neue Wege.

Ich erinnere mich, wie er nach der Berliner Uraufführung von Strawinskys „Oedipus Rex“ begeistert ausrief: „Das muß man nur einfach nachmachen!“ Nun, selbst wenn zwei begabte Künstler wirklich das gleiche tun könnten, so trüge das Ergebnis doch immer ihre ganz persönliche Handschrift. So auch hier bei Weill — trotz aller Anregungen, die er seinem eigenen Stil eingeschmolzen hat, wie die Ostinato-Technik, die gereinigte Tonalität, die hämmernden Rhythmen und das gleichsam antikische Pathos, das dem neuen Werk unbedingt einen Zug zur Größe gibt.

Das ist in der Tat ein neuer Ton, in dem zugleich auch manches vom Geiste der Händel-Renaissance der zwanziger Jahre und der neugewonnenen Aktualität Bachs mitschwingt. „Die Bürgschaft“ wurde Weills bedeutendster Versuch, über den Songstil hinauszuwachsen und sich die großen Formen des musikalischen Theaters zu erobern. Dieses konnte für ihn, den denkenden Künstler mit lebendigem Zeitbewußtsein und „politisch“ geschärftem Gewissen, natürlich nicht mehr zur konventionellen Oper führen, sondern es mußte zum aktuellen Zeitstück tendieren.

In Caspar Neher fand Weill den gleichgestimmten Mitarbeiter, der ihm als Textautor die Herdersche Fabel vom „Afrikanischen Rechtspruch“ zum gleichnis-

haft beziehungsvollen, gegenwartsnahen Opernstoff umformte. Mit feinem Spürsinn für die ungeheure Spannkraft jener schlichten Erzählung macht er die gegensätzliche Rechtsauffassung, die dort offenbar wird, zum Motor der Handlung. Er verlegt das Geschehen in das zeitlose Land Urb, dessen Bewohner in archaischer Idyllik friedlich dahinleben, bis der „Kommissar der fremden Mächte“ es in Besitz nimmt und mit der Industrialisierung zugleich alle Schrecken willkürlicher Diktaturherrschaft heraufführt. In dieser Atmosphäre zunehmender Demoralisierung wird das Vertrauensverhältnis der beiden Freunde David Orth und Johann Mattes, das einst durch Bürgschaft des einen für den anderen erhärtet wurde, schweren Belastungsproben ausgesetzt.

Mit der pessimistischen Deutung, daß der Mensch durch veränderte Verhältnisse sich selbst völlig entfremdet und zum Verräter des Freundes werden könne, schloß das Werk bei der Uraufführung im März 1932. Hier setzen die Änderungen ein, die, schon damals geplant, nach dem Tode des in der Emigration gestorbenen Komponisten schließlich vom Textautor allein ausgeführt werden mußten und der jetzigen Aufführung zugrunde liegen. Kleine textliche Retuschen lassen jetzt einen Schimmer von Versöhnung über den tragischen Schluß fallen, und überhaupt ist der weltanschauliche Pessimismus (bedingt durch die Entstehungszeit) etwas gemildert worden.

Fragwürdig genug bleibt immer noch der Kernspruch: „Es ändert sich nicht der Mensch, es sind die Verhältnisse, die seine Haltung verändern.“ Diese dialektische Spiegelfechterei ließ sich nicht eliminieren, ohne den Aufbau des ganzen Stückes über den Haufen zu werfen. Sie bleibt ein Schönheitsfehler. Aber das menschliche Ethos, so wie es jetzt zum Ausdruck kommt, da Orth und Mattes nach ihrem Zweikampf wieder zur Freundschaft zurückfinden, ist stärker als dieser Einwand.

Im übrigen hat das Textbuch eine entscheidende Bedeutung für das musikalische Formgerüst. Es ist nach dem Modell des (erweiterten) Lehrstücks Brechtscher Prägung gearbeitet. Die dramatische Spannung entwickelt sich nicht nach den herkömmlichen Gesetzen psychologisch motivierter Handlungsführung, sondern sie wird abgefangen, aufgestaut, schließlich zerlegt in „Bericht“ und „Aktion“.

Der „Bericht“ ist einem kleinen Chor zugewiesen, der die Vorgänge schildert, erklärt, kommentiert, aber nur selten auch eigene Teilnahme zeigt. Die „Aktion“ ist auf sparsamste Bewegung reduziert, nur eben das zum Verständnis des fortschreitenden Geschehens Nötige darstellend.

Die großartige Geschlossenheit und archaische Strenge dieser Stilisierung, die zumal der erste Akt erreicht, trägt entscheidend dazu bei, den Stoff ins Mythische zu erhöhen und das Gleichnishafte des Geschehens, aus dem die individuellen Konflikte weitgehend ausgeschaltet sind, deutlich zu machen. Sie schafft zugleich die Ebene, auf der die Musik sich nach ihren Gesetzen entfalten kann. Als Funktion des Dramas folgt sie sprunghaft der Entwicklung der Vorgänge, dichtet sie ab, charakterisiert sie, ohne zu malen oder psychologisch zu „deuten“, wohl aber ihren Stimmungswert sicher erfassend und verdichtend.

Ihrem „objektiven“, „unromantischen“ Charakter entspricht eine scheinbare Nüchternheit, hinter der sich dramatische Leidenschaft eher verbirgt, als daß sie offen hervortritt. Wo sie aber ihre Reserve aufgibt, entstehen Klangbilder von überwältigender Ausdruckskraft. Zumal die großen Chorszenen sind reich an packenden Momenten. Die Begegnungen zwischen Orth und Mattes und die Gerichtsszene vibrieren von verhaltener Spannung. Dazwischen stehen lyrische Ruhepunkte von großer melodischer Zartheit und apertem Klangreiz.

Besonders stark ist die nächtliche Szene zwischen den beiden mißtrauischen Männern auf dem Fluß: knapper, gesprochener Dialog, während gleichzeitig im Hintergrund Altstimme und kleiner Chor eine Kantate über den Nebel singen — ein höchst charakteristisches Beispiel für die indirekte Dramatik Weills, zugleich eine Opernszene von zeitloser Schönheit und Naturpoesie.

Gelegentlich, als bewußten Kontrast, greift Weill auch den Songstil auf. Er ist ausschließlich den drei fragwürdigen Gestalten vorbehalten, die als Wegelagerer, Erpresser, Spitzel und Agenten ihre fatalen Rollen spielen.

Die äußerste Sparsamkeit der Mittel und eine leichte rhythmische Monotonie bewirken auf die Dauer eine gewisse Gleichförmigkeit. Der Komponist sucht ihr zu begegnen, indem er im zweiten Akt freiere Formen und größere Farbigkeit einführt (hier gehen die Kürzungen der Neufassung sehr weit und beeinträchtigen die musikalische Kontrolle). Der dritte Akt tritt mit dem ganzen Rüstzeug auch des gelehrten Musikers auf, der zwischen Choral und Jazz, zwischen Fugato-Strenge und freier Improvisation über eine Fülle von Stil- und Ausdrucksmitteln gebietet und zu großen Formen ausholt. Aber er hat einen schweren Stand: überraschenderweise vor allem gegenüber dem Textbuch, das hier plötzlich die großartige Konzeption aus dem ersten Akt preisgibt und sich in der Darstellung von Einzelschicksalen verliert.

Die eingeblendeten apokalyptischen Visionen von Krieg, Hunger, Krankheit und Tod reichen szenisch nicht ganz aus, diesen Bruch in der Handlungsführung zu verdecken. Als chorische Tableaus gehören sie allerdings zu den stärksten Partien der Partitur.

So ist es schließlich doch der Musiker, der dem Werk seine überragende Bedeutung gibt. Und damit wäre denn der Versuch gelungen, der 1933 sofort verbote-

nen „Bürgschaft“ eine Ehrenrettung zuteil werden zu lassen und sie erneut zur Diskussion zu stellen. Die Aufführung in der Städtischen Oper bot alle künstlerischen Voraussetzungen dafür. Intendant Carl Ebert, der bereits die Uraufführung inszeniert hatte, führte die Regie, die dem Stil des Werkes exemplarisch gerecht wird und sehr behutsam seinen Gleichnischarakter herausarbeitet (nur vielleicht etwas auf Kosten der drei Verbrechergestalten, die doch recht bösartig gemeint sind).

Arthur Rother wachte mit Energie und Übersicht über die Partitur, deren puritanische Strenge er gelegentlich durch kleine dynamische und klangliche Retuschen abzumildern suchte. Caspar Neher, der Textautor, realisierte als Bühnenbildner seine szenischen Intentionen überaus suggestiv.

Auf der Bühne überragend Josef Greindl als David Orth, hervorragend singend und im Spiel so gesammelt und verhalten, wie es die Partie fordert. Stimmlich packende Momente hatte Tomislav Neralic als darstellerisch etwas überschwenglicher Johann Mattes. Irne Dalis akzentuierte packend die Partie der Anna Mattes. Als ihre Tochter Luise hatte Ursula Schirrmacher schöne Kopftöne einzusetzen. Nada Puttar sang ihre anonyme Solopartie mit distanzreichem Alt. Weich und milde der geschmeidige Tenor Helmut Krebs' (Richter).

Minettis zur Sprechrolle umgewandelten Kommissar hätte man sich schärfer profiliert gewünscht. Trefflich besetzt war das Gaunerterzett der Herren Vantin, Metternich und Roth-Ehrang. Höchst anerkennenswert auch die Leistungen des Chors, zumal in den A-cappella-Sätzen.

Das Premierenpublikum bereitete dem Werk einen starken Erfolg. Es zeigte sich nachhaltig beeindruckt von dem Ernst und der Stärke der musikalischen Begabung Kurt Weills, die jetzt wohl erstmals richtig gewürdigt wurde. „Die Bürgschaft“ hat Charakter und Bedeutung eines Modells. An ihm kann sich das musikalische Theater unserer Zeit auch heute noch orientieren.

Heinz Joachim

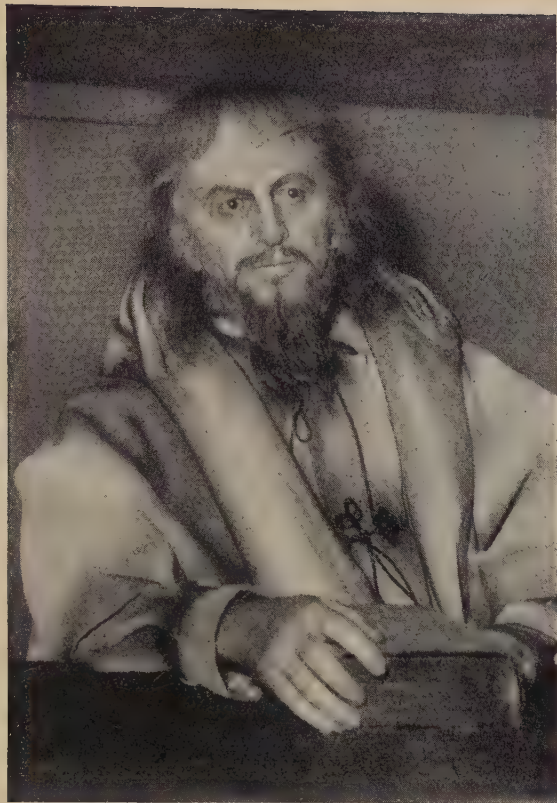
Rolf Liebermann:

»Die Schule der Frauen«

Deutsche Erstaufführung in Düsseldorf

Diese „Schule der Frauen“ — in einem den Abend eröffnenden Vortrag von Willi Reich (Zürich) „Volloper“ benannt, aber doch besser Vollerperchen zu nennen — fand bei der Düsseldorfer bundesdeutschen Erstaufführung ein außergewöhnlich begeistertes Echo. Der Applaus bestätigte so den Triumph, der dem Werkchen kürzlich im Salzburger Festspielsommer zuteil geworden. Das Publikum ist ohne Zweifel entzückt, weil es sich einmal von einem Produkt dieser Gegenwart nicht überfordert sieht — und weil es andererseits an vielen Details der vortrefflichen, ja brillanten Faktur der Musik erkennen darf, daß es sich um einen so geistreichen wie geschmackvollen Komponisten handelt.

Liebermann meistert hier das Metier einer witzig „gehobenen“ Unterhaltung mit so viel graziöser Intelligenz, daß auch der anspruchsvollere Hörer sich



HELMUT KREBS
als Richter in Weills „Bürgschaft“.

zum mindesten gut unterhält. Liebermann weiß, wie man die Pointen setzt und wie weit man historisch zitieren darf, ohne selber epigonal zu erscheinen. Heitere Anspielung auf Bekanntes, kunsthistorische Parodie, Eleganz des eigenen, hurtigen Einfalls — das alles durchdringt sich zu munterem Wohllaut: ein artiger Spiegel vergangener Welten. Mit moderner Musik aus

unserer heutigen Situation hat das nicht eben viel zu schaffen — obwohl es sich zur Erhöhung der Reize mitunter auch, wie aus Koketterie, ein dodekaphonisches Sackgewand überstülpt. Das wirkt eher schelmisch als seriös — auch da noch, wo es (wie in dem schön widerborstigen, großen Duett Arnolphe/Horace) als ernstliche Aufrauhung gedacht sein mag. Soll man dem Komponisten deswegen gram sein? Die Bravour des fugierten Schlußtextes, vorzüglich gesungen, überrollte das störrische Herz des Chronisten.

Dennoch beharrt er bei seinen Zweifeln, nicht zuletzt bei der spröden Frage: An welche Art illusionärer „Gesellschaft“ wendet sich heute ein solches Werkchen? Es ist Konfekt für eine schönkarosierte „Society“, die sich sommers in Salzburg, winters in zwölf-felligen Nerzstolen eine höchstens von Illustrierten bestätigte Scheinexistenz vordemonstriert. Inzwischen piept Sputnik realere Töne — und die Neue Musik (Boulez und Konsorten) macht sich anderswo und vor anderen Hörern.

Bedenken auch gegen die Pseudomoderne des Librettos: Molière, sich selber konferierend, indem er gipsern vom Denkmal steigt — das mögen die Leute vom Metier vielleicht als geniale Idee begrüßen; in Wahrheit ist das ein winziger Gag; Konsumindustrie, die die Dichtung verniedlicht. Ein auch deshalb unnötiger Digesttrick, weil Liebermann selbst mit genügend Instinkt aus Figuren der eigentlichen Dichtung Gesangsrollen schuf.

Köstliche Aufführung: Musikalische Leitung Alberto Erede, Inszenierung des Zürichers Leopold Lindtberg. Glanzvolle Besetzung: Anneliese Rothenberger, die Salzburger Agnes, entzückte — mit herrlicher Koloratur aufwartend — das Haus durch großartige Identität von Spielen und Singen. Kurt Böhme, wie schon in Salzburg „Arnolphe“, nahm seinen Part mit gut lachenausicher Vitalität. Als Horace brillierte der Tenor Rudolf Christ, zumal auch in dem „Lamento“ der geistreichen Elegie. Die Rolle Molières war von Benno Kusche gegen zu grobe Anekdolik verwahrt. — Im Dekor (Hein Heckroth) herrschte modernistisch gefälliger Übereifer. — Wie schon berichtet, enormer Applaus. ASV

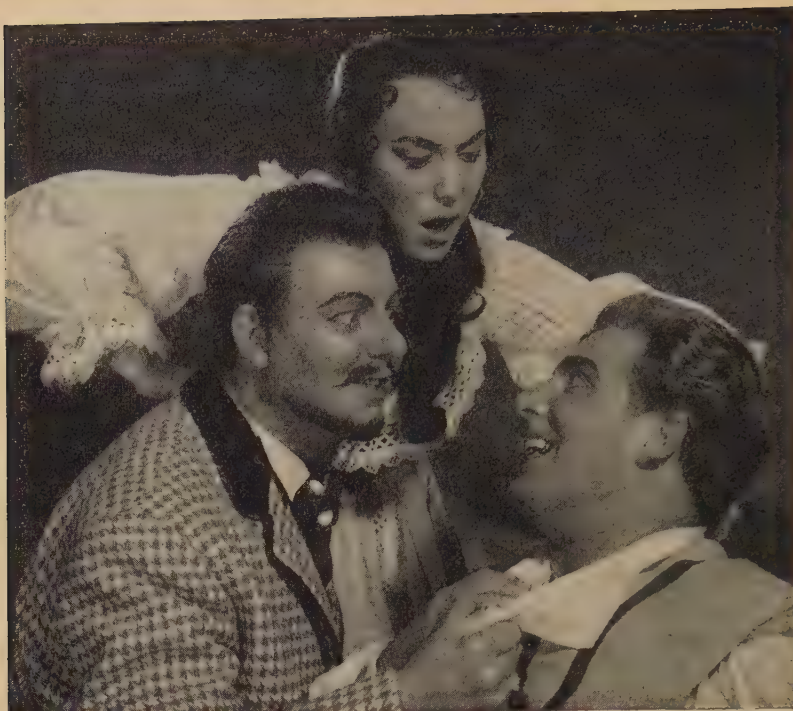
Donizetti-Renaissance?

„Rita“ und „Il Campanello“ erfolgreich in Bremen

Der reiche Nachlaß des überaus fruchtbaren Komponisten Gaetano Donizetti umfaßt allein an musikalischen Bühnenwerken 71 Opern. Darunter befinden sich zahllose Einakter, von denen die wenigsten restauriert und wieder erprobt sind. In einem Schnelligkeitsrekord sondergleichen hat der italienische Meister alles an Stoffen vertont, was damals „gut und teuer“ war: mochte es sich um historische Größen von der Bedeutung des venezianischen Dogen Marino Falleri handeln oder um amourös unwitterte Frauen wie Anna Boleyn oder Lucrezia Borgia (um nur einige zu nennen). Die meisten dieser nicht mehr aufgeführten ersten Opern von Donizetti dürften mittlerweile verblaßt sein im Schatten seines genialen Nachfolgers Verdi, der die Opera seria zu internationaler Weltgeltung führte. Anders verhält es sich mit Donizettis

komischen Lang- und Kurzopern, deren Vermächtnis noch eine Fundgrube für Musikwissenschaftler und Theaterpraktiker bietet. Denn außer dem unsterblichen „Don Pasquale“ und dem reizvollen „Liebestrank“ sind heute die anderen, namentlich die kleineren Opere buffe, in Vergessenheit geraten.

Deshalb ist es der Intendanz der Theater der Freien Hansestadt Bremen hoch anzurechnen, daß sie es nicht bei wiederholten Einstudierungen jener bekannten Meisterwerke bewenden ließ. Durch die westdeutsche Erstaufführung der komischen Oper „Rita“ und durch deren Koppelung mit der amüsanten Farce „Il Campanello“ wurde eine Renaissance des unbekannten Donizetti-Nachlasses in Deutschland begünstigt. Dabei mag die Frage zunächst dahingestellt bleiben, ob die Opern-Ehe dieser beiden heiteren Musenkinder



„Rita“

von Donizetti
in Bremen.

Rita: Lore Paul

Beppe: Georg Koch

Casparo: Fritz Bramböck

eine untrennbare werden kann. Feststeht zum mindesten, daß die Ausgrabung des ersten Einakters ein glücklicher Griff war, der den deutschen Bühnen eine willkommene Bereicherung ihres Tresors an komischen Opern ermöglicht.

„Rita“ oder „Eine Frau mit zwei Männern“ — wie man vielleicht das hier ironisch behandelte Problem der Bigamie deutlicher bezeichnen könnte als durch den französischen Untertitel „Deux hommes et une femme“ — ist eine musikalisch entzückende, aus der Pariser Sphäre der Opéra comique inspirierte Kammeroper: ein Dreipersonenstück mit gesanglich und darstellerisch prächtigen Rollen, die in pittoresker Staffage durch einige pantomimisch eingesetzte, zum Teil entbehrliche Nebenfiguren ergänzt werden. Daß die von fremder Hand nachkomponierten Secco-Rezitative ausgemerzt und dafür die gesprochenen Original-Dialoge beibehalten wurden, gereicht dem Ganzen zum Vorteil.

Besagte lebenslustige Rita, eine Tessiner Gasthofswirtin, ist ein mit handgreiflichen Allüren ausgestatteter kleiner Weibsteufel. Bei ihrem ersten, inzwischen verschollenen Mann — dem Abenteurer Casparo — hat sie klein beigegeben. Dagegen kann sie sich beim zweiten Partner Beppe, einem Erztrottel von sklavisch ergebenem Ehemann, nach Herzenslust xanthippisch austoben. Tableau! Es kommt zum unerwarteten Wiedersehen mit dem totgeglaubten Heimkehrer, der aber seine von ihm ebenfalls nicht mehr unter den Lebenden vermutete „Alte“ schleunigst loswerden will. Scheiduell der sich danach versöhnenden Ehemänner und Rivalen. Happy-End. Casparo zieht in die Ferne zu neuem häuslichem Glück. Man nehme das Ganze so, wie es ist: als scherzhaftes Kleinbild, in dem menschliche Schwächen humorvoll beleuchtet werden.

Das geschieht im Libretto der „Rita“ (von Gustave Vaëz; Neufassung von M. H. Fischer und G. Mal-

berto) wirksamer als in dem vom Komponisten selbst verfaßten Textbuch zu „Il Campanello“ („Die Nachtglocke“, Neufassung von Peter Ebert). Diese „Farsa“ ist nichts mehr und nichts weniger als das, was ihr italienischer Titel verkündet: eine übermütige Posse, die Anlaß gibt zu ausgiebiger Situationskomik, ohne gewichtige Hintergründe und profilierte Motivierung der Handlung. (Man zeigte das amüsante Stück einer größeren Gemeinde vor zwei Jahren im NWDR-Fernsehen Hamburg.) Donizettis melodisch=einschmeichelnde, gleichsam sektquirrende Musik enthebt hier mancher Bedenken, die man gegen die etwas unklare Aktion als solche und gegen dramaturgische Schwächen des Librettos geltend machen könnte. Das possierliche Operchen mutet an wie eine köstliche Improvisation über die Abenteuer einer gestörten Hochzeitsnacht, die der ältlich=schrullige Apotheker Don Hannibal und seine junge angetraute Seraphina durchzustehen haben. Es bleibt bei einer etwas zu lang geratenen Exposition, der überzeugende Entwicklung und Lösung fehlen. (Man erwartet eigentlich einen zweiten Akt.) So trägt diese Farce den Charakter eines musikalischen Fragebogens, voller erheiternder Ingredienzien und drolliger Verkleidungspraktiken nach bewährtem Buffo-Rezept.

Eine entzückende, blitzblanke und ganz aus dem Geist dieser spritzig=eleganten, leichtflüssigen Musik beschwingte Inszenierung von Horst Heinze verband sich in den farbfrohen Dekors von Manfred Millers Bühnenraum harmonisch mit der orchestralen Führung und delikaten Begleitung von Hellmut Wuest am Dirigentenpult. So trug die Wiedergabe beider Werke allenthalben den Grundton des gepflegten Kammer-spieles. Es gab wiederholt Sonderapplaus, der in erster Linie den Hauptdarstellern auf offener Szene dargebracht wurde. Hier stand als „weiblicher Star“ im Mittelpunkt Lore Paul, die in den anspruchsvollen Partien der kapriziösen Rita und der verschämten

Seraphina bezauberte. Gleich Lore Paul hatten auch ihre Partner verdienten Anteil an dem eindeutigen Erfolg der Donizetti-Opern. Georg Koch war ein herrlich vertrottelter Beppe mit glänzendem Parlando. Fritz Bramböck erschien als schwadronierender Casparo noch etwas zurückhaltend, entfaltete aber als Schwerenöter Enrico (im „Campanello“) alle stimmlichen Register eines gewiegten Tausendsasa (besonders erheiternd in der Karikatur eines heiseren, falschsetzierenden Sängers oder des falschen, unentwegt Rezepte diktierenden Mummelgreises).

So wurde es ein reizend-gelungener Donizetti-Abend, der lebhaften Dankesbeifall im Theater am Goetheplatz fand.

Ludwig Roselius

Erstmals Schütz-Fest in der Schweiz

Die Bundesstadt Bern versteht es vortrefflich, über eine gewisse Zeitspanne sich hinziehende Veranstaltungen durchzuführen. In den letzten Jahren hat in dieser Stadt ein internationaler Kirchenmusikkongreß und ein internationales Bruckner-Fest stattgefunden. Und nun ist in den Tagen vom 25. bis 29. September Bern die Ehre zugefallen, erstmals in der Schweiz ein Heinrich-Schütz-Fest durchzuführen, das elfte der „Neuen Schütz-Gesellschaft“. Man hat zuvor nicht eben viel davon erfahren, und man hat denn auch feststellen müssen, daß die Anteilnahme der übrigen Schweiz gering, die des Auslands bescheiden war. Bern selber und seine nähere Umgebung haben dagegen für einen guten bis ausgezeichneten Besuch gesorgt; keine der nahezu zwei Dutzend Darbietungen, die vernachlässigt worden wäre, nicht wenige, die einem erstaunlichen Interesse begegnet sind.

Mit Fanfaren von der Freitreppe des Rathauses herab wurde man willkommen geheißen und zur Ansprache des Erziehungsdirektors des Kantons Bern, Dr. Virgile Moine, gerufen. Die herben Klänge stammten von alten Meistern, doch nicht von Schütz, so wie die Ansprachen des Präsidenten der Neuen Schütz-Gesellschaft Dr. h. c. Karl Vötterle und des Präsidenten des Berner Organisationskomitees Pfarrer Ulrich Müller durch Musik von Ludwig Senfl und Willy Burkhard umschlossen wurden. Das aber war eines der Kennzeichen dieses Schütz-Festes, daß es seinen Rahmen sehr weit gezogen hat. Am Abend des gleichen Tages, als die hervorragende Westfälische Kantorei unter Wilhelm Ehmann in die weite Heiliggeistkirche rief, wurde dann Schütz selber, mit der Vertonung des Psalms 121 und namentlich mit den Musikalischen Exequien, in die Mitte gestellt.

Die Spannweite des Programms wurde tags darauf noch sichtbarer. Im geistlichen Konzert des Spätnachmittags im Münster folgte auf den Actus tragicus von J. S. Bach Gegenwartsmusik: das Choral-Triptychon für Orgel op. 91 von Willy Burkhard sowie die eigens für diesen Anlaß bestellte Kantate für Alt, gemischten Chor und Orgel „Siehe, der Tag des Herrn ist nahe“, die sich bei ihrer Uraufführung als eine der eindringlichsten Arbeiten des Berners Hans Studer erwies. Abends umgaben der von Hans Thamm geleitete Windsbacher Knabenchor und der Organist Otto Meyer (Ansbach) am gleichen Ort Vokales und

Instrumentales von Buxtehude, Handl und Schütz mit Musik der Zeitgenossen Hessenberg, Reda, Gottschick, Pepping und Distler.

Am mittleren der fünf Tage wurde ein Ausflug nach der etwas abseits am Jurafuß gelegenen schönen Stadt Solothurn unternommen, ein Kammerkonzert der Motet de Genève unter J. Horneffer und namentlich in der hochbarocken, seit kurzem wieder prächtig hergestellten Jesuitenkirche eine Abendmusik mit alten deutschen und italienischen Meistern des Caecilienvereins Solothurn unter Albert Jenny anzuhören.

In eine wiederum völlig andere Welt führte andern Nachmittags das berühmte, von August Wenzinger angeführte Gampenquartett der Schola Cantorum Basiliensis in der durch ihre wuchtige Holzdecke beeindruckenden Rathaushalle, und abends fesselte Paul Sacher mit dem Basler Kammerchor gleichermaßen mit einer Monteverdi-Messe wie mit dem Carissimi-Oratorium „Jephte“. Nachdem am Nachmittag des Sonntags der Schweizerische Schütz-Chor unter Bernhard Henking nochmals ausgiebig an Schütz selber erinnert hatte, verstand es Fritz Indermühle mit einer Reihe von tüchtigen Helfern, voran den Solisten Marianne Fischer, Sopran, Rolf Apreck, Tenor, und Felix Loeffel, Baß, Willy Burkhard's Oratorium „Das Gesicht Jesajas“ als würdigen Schlußstein des Festes einzusetzen.

Eine Ausstellung in der Schulwarte war der „Kirchenmusik in der reformierten Schweiz während fünf Jahrhunderten“ gewidmet, und zu diesem Thema sprach deren Gestalter, Pfarrer Dr. Markus Jenny, Weinfelden. Als weiterer Vortragender schmückte Professor Dr. Wilhelm Ehmann, Herford, seine Ausführungen über „Die geistliche Chormusik“ von Schütz mit zahlreichen Beispielen, es sprach ferner Dr. Walter Simon Huber, Küsnacht-Zürich, über „Motivsymbolik bei Heinrich Schütz“, und es behandelte die Kieler Dozentin Professor Dr. Anna Amalie Abert ihr Thema „Heinrich Schütz, seine menschliche und künstlerische Größe“ von hoher Warte aus.

Jeder Tag war mit einer Morgenandacht in der Münsterkapelle eingeleitet worden, der Sonntag mit einem reich ausgestalteten Festgottesdienst, den neben alten Meistern die zeitgenössischen Schweizer Komponisten Paul Müller und Adolf Brunner ausschmücken halfen. Das Gotteswort verkündete mit Pfarrer Ulrich Müller der gleiche Mann, der sich als Präsident des Organisationskomitees um das Berner Schütz-Fest ganz besondere Verdienste erworben hatte.

Hans Ehinger

Lebendiges Musikstudio in Bochum

Franz-Paul Decker, 1923 zu Köln geboren, Studien bei Papst, Jarnach, Bücken und Fellerer, 1956 aus Wiesbaden als Generalmusikdirektor nach Bochum berufen, führte hier die Studiokonzerte ein. Vier fanden 1956/57 statt. Im ersten der Konzerte wurden „Labyrinth“ (choreographische Fantasie) von Henze und das dreiteilige, verhältnismäßig kurze Orchesterwerk „Polifonica — Monodia — Ritmica“ von Nono gebracht. Beide Werke wirkten auf die Konzertbesucher befremdend. Aus dem klassisch-modernen Schaffensbereich waren Strawinskys „Danses concertantes“, Bartóks „Divertimento für Streichorchester“ und Ra-

vels „Pavane pour une Infante défunte“ zu hören. Die vier Werke waren Erstaufführungen für Bochum.

Im zweiten Konzert setzte Decker den jungen und erwachsenen, an den Studiokonzerten interessierten Hörern bekanntere Tonschöpfungen unserer Zeit vor: Arbeiten der beiden Schweizer Liebermann (Symphonie Nr. 1) und A. Honegger (Sonate da camera für Flöte, Engl. Horn und Streichorchester), ferner Hindemiths „Herodiade“ und Strawinskys „Concerto in D für Streichorchester“. Das Hindemith-Tanzwerk — ein Gespräch zwischen Herodia und ihrer Amme — weckte durch die dem Text adäquate kontrastreiche Vertonung besondere Aufmerksamkeit.

Das dritte Konzert war ganz Tonschöpfern der Schweiz gewidmet. Als Dirigent stand Roger Vuatez, der musikalische Programmleiter von Radio Genf, am Pult. Als Komponist schrieb er für alle Gattungen. Stark beeinflusste ihn J. S. Bach. Er schuf Werke, die ins Atonale und ins Zwölftonreich vorstoßen, aber er schreibt auch tonal. Sein „Petit Concert“ (op. 39) und das „Prélude à la Voix des Siècles“ (Ouverture) bestätigten seine Prinzipien. Als zweiter Schweizer stand Henri Gagnebin, Direktor des Konservatoriums Genf, vornehmlich Komponist von Kirchenmusik, auf dem Programm dieses Konzertes. Wir hörten die in der Besetzung zum Teil kammermusikalisch gearbeitete „Fantasie über Melodien der Hugenotten-Psalme“, ein eingängiges Werk. Nach Frank Martins lyrisch-dramatischer „Ouverture d'Athalie“ und der „Ballade für Violoncello und kleines Orchester“ erklang zum Abschluß Burkhardts „Laupen-Suite für Orchester op. 56“. Als Programmmusik schildert sie in acht Sätzen die Bereitstellung der zu den Waffen gerufenen Bürger zur Verteidigung ihrer Stadt Laupen (Kanton Bern) im Mittelalter. Ihr Kampf, Sieg usw. bis zum Friedensgeläute werden plastisch dargestellt. Die Sätze fanden durchweg beifallsbereite Aufnahme.

Für das vierte Konzert hatte Decker Milhauds „Fünf Symphonien“, kurze, dreiteilige Stücke mit Kammerorchester, die Symphonie (op. 21) von Webern und Schönbergs „Verklärte Nacht“ gewählt.

Die Rückschau auf die Vortragsfolgen der Studiokonzerte läßt Deckers Absicht klar erkennen. Noch immer ist ein großer Teil des Konzertpublikums gegen die Neue Musik eingestellt. Daraus folgt, daß die Leiter der städtischen Orchester bei der Wahl der Werke für ihre Programme der Abonnementskonzerte — in Bochum bestehen seit einigen Jahren zwei Reihen von Hauptkonzerten, d. h., jedes wird wegen der großen Abonnementzahl zweimal geboten — zumeist ein modernes Werk durch Kompositionen vergangener Musikepochen umrahmen. Das bedeutet einerseits: die musikalische Welt dieser Epochen als Konzession ans Publikum in den Vordergrund rücken, konsequent konservativ bleiben und zur Stagnation des Musiklebens beitragen helfen. Andererseits: unserer Zeit wird wenig Platz eingeräumt. An dieser zwangsläufigen Situation können die Orchesterleiter als Folge der passiven Resistenz eines großen Teils des Publikums nicht vorüber. Last not least wird sie durch Finanzfragen stabilisiert.

Auf diese Situation traf Decker in Bochum. Sie ließ ihn zur Einrichtung der Studiokonzerte schreiten. Hier ist Gelegenheit geboten, sich mit der Klangwelt der Zeitgenossen bekannt zu machen. Die Besucher der Studiokonzerte setzten sich in der Mehrzahl aus Jugend-

lichen zusammen. Sie sind aufnahmewillig. Wie weit die Aufnahmebereitschaft in den ersten vier Studiokonzerten ging, dafür sprechen die öfteren Da-capo-Bitten. Zweifellos tragen die von Decker gehaltenen instruktiven Einführungen mit Beispielen in die Werke zu dem Erfolg der Konzerte bei. Hier wird Gegenwartsarbeit geleistet, die zukunftsfruchtig ist.

In den vier Studiokonzerten 1957/58 werden Françaix, K. A. Hartmann, Hans Zehden, Jacques Stehmann und als Komponisten aus Nordrhein-Westfalen Ruthenfranz, Jürg Baur, W. Häentjes und E. Peeters zu Gehör kommen. Die Programme der zweimal 12 Hauptkonzerte 1957/58 weisen als zeitgenössische Kompositionen zwischen den üblichen Standardwerken auf: Bartók, Klavierkonzert Nr. 3, Hindemith, „Metamorphosen“, Prokofieff, Symphonie Nr. 5, Samuel Barber, Violinkonzert.

K. H. Sch.

Von der Blasmusik zum Symphonieorchester

Jubiläum eines Werk-Orchesters im Industriegebiet

Ein Konzert zum 80jährigen Bestehen der „Rheinpreußen-Kapelle“ in Moers war Mozart, Schubert und Weber gewidmet. Im „Revier“, wo die Freude an Blaskapellen bei den Bergleuten weit verbreitet ist, war dieses Jubiläum an sich nicht besonders beachtenswert. Bedeutsam aber wurde dieser Termin durch eine Entwicklung, die sich vor fünf Jahren anbahnte. Damals übernahm Dr. Friedrich-Wilhelm Donat das Blasorchester und begann gleichzeitig mit dem Aufbau einer Streichergruppe.

Es gab schon einige wenige Liebhaber, die den „Stamm“ des neuen Orchesters bildeten. Ihnen schlossen sich Bläser der Blaskapelle an. Sodann erwies sich das Werk als „Mäzen“, indem es einige tüchtige Berufsmusiker anstellte, und schließlich gelang es Dr. Donat, auch Jungbergleute auf dem Umweg über ein Mundharmonika-Orchester zu gewinnen. Heute gibt es bei „Rheinpreußen“ außer der weithin bekannten Blaskapelle ein leistungsfähiges Symphonieorchester, in dem die Streicher ausreichend besetzt sind und eine doppelte Bläserbesetzung nie Schwierigkeiten bereitet. Darüber hinaus bildeten sich Kammermusikgruppen: vor allem die verschiedenen Streicherbesetzungen mit Klavier und ein Bläserquintett.

Ein Blick in die Programme lehrt, daß die Musik der Klassik und Romantik besonders geschätzt wird, ob schon man auch hin und wieder einem Zeitgenossen, z. B. Erich Sehlbach, begegnet. Haydns „Militär-Symphonie“, Beethovens „Jenaer“ Symphonie und Schuberts „Unvollendete“ seien aus dem symphonischen Programm genannt. Von Mozart wurden ein Klavier- und ein Violinkonzert, Serenaden und die „Titus“-Ouverture gespielt. Ein Opernabend brachte u. a. die „Freischütz“-Ouverture. Chorkonzerte, Liederabende und natürlich die Mitwirkung bei Werkfeiern zeugen von der Vielfalt der musikalischen Aufgaben.

Außerdem erfährt man aus solch einem Blick in die Programme das Wichtigste über das Können dieses Orchesters, auf das Dr. Donat natürlich Rücksicht nehmen muß. Es ist erstaunlich, wie weit die Musiker schon über das Anfangsstadium eines bloß nüchtern-exakten Musizierens hinaus sind, wie geschickt sie die Ausdrucksbedeutung musikalischer Phrasen, harmonischer Wendungen und dynamischer Entwicklungen

„Frederic-R.-Mann-
Auditorium“
in Tel Aviv.



auch bei sparsamer und notwendig auf Deutlichkeit bedachter Zeichengebung erfassen.

Aber natürlich kann man die Bedeutung solchen Musizierens nicht vom Musikalischen allein her erfassen. Sie liegt vielmehr in dem dauernden Bemühen, der jungen und aus so verschiedenartigen, oft einander widersprechenden Typen und Schichten zusammengesetzten Bevölkerung des Industriegebiets durch die gemeinsamen kulturellen Erlebnismöglichkeiten ein bestimmtes Gepräge zu geben. Diese Aufgabe kann von den Gemeinden allein zur Zeit noch nicht erfüllt werden. Das Problem der „Freizeitgestaltung“, die Frage, wie man in der heutigen Situation neue Hörerkreise für die Musik gewinnen könnte und wie man die gemeinhin von der Musik-Erziehung so arg vernachlässigte schulentlassene Jugend zu „betreuen“ vermöchte, werden dabei zugleich in Angriff genommen und möglicherweise einer Lösung nähergebracht. Jedenfalls wäre es falsch, bei einer Betrachtung unseres organisierten Kulturlebens die Arbeit der Werkorchester außer acht zu lassen.

Klaus Kirchberg

Ein neues Konzerthaus in Tel Aviv

In Tel Aviv fand die Einweihung eines Konzerthauses statt, an dem fast vier Jahre lang unverdrossen, ohne Ablenkung durch die vielen Sorgen, die den jungen Staat Israel belasten, gebaut worden ist. Das diesem besonderen Anlaß gewidmete Gala-Konzert des „Israel Philharmonic Orchestra“ dirigierte Leonard Bernstein, und es wirkten als Solisten mit: Paul Tortelier (Cello), Arthur Rubinstein (Klavier) und Isaac Stern (Geige). Diese vier Prominenten verliehen dem festlichen Anlaß einen besonderen Glanz.

Das neue Konzerthaus, von den bekannten israelischen Architekten *Rechter* und *Karmi* erbaut und nach dem amerikanischen Mäzen *Frederic Mann*, der ein Dollarvermögen an die Baukosten spendete, Auditorium Mann genannt, ist ein eigenartiges architektonisches

Kunstwerk. Es macht auf den ersten Blick den Eindruck eines Kastens, um den herum Wandelhallen mit gläsernen Außen- und Zwischenwänden, Verwaltungsräume, Künstlerzimmer, Garderoben, Büfets usw. usw. gebaut sind. Dieser akustisch wundervoll abgestimmte Kasten (die akustischen Probleme wurden monatelang von amerikanischen Fachleuten gemeinsam mit den Architekten bearbeitet und in vollendeter Weise gelöst) ist ein trapezförmiger, dreifach eingeschalteter und vollständig lärmabgedichteter Körper. Die akustische Saaldecke besteht seitlich, rückwärts und über einem Teil der Bühne aus Holzgitterwerk, der Mittelteil der Decke aus 24 Schallreflektoren in Form aufgefächerter, umgestülpter und mit Asbestzementplatten abgedeckter Pyramiden. Der Saal ist von einem dreifachen Dach überdeckt. Auch die Saalwände bestehen aus drei Schichten; die innerste nach der Saalseite hin ist eine Holzverkleidung, die eine Verbindung mit der akustischen Decke aus Holz schafft. Der Musiksaal sitzt wie ein Riesenkasten auf seinen Fundamenten, und um ihn herum laufen die Hallen eines Foyers mit bequemem Fassungsraum für 3000 Besucher.

Ein breiter Haupteingang und breite, niedrige Treppen ermöglichen eine rasche Bewegung des Publikums. Der Saal mit 2700 Sitzplätzen und zwei geräumigen Stehplatzlogen hat einen vertieften Mittelteil. Die Galerie läuft links und rechts dieses Mittelteils vom amphitheatralisch ansteigenden Parterre bis zur Bühne hinunter. Die Bühne ist gewissermaßen eine Verlängerung des Saals (kein Vorhang). Die Bühne hat ebenfalls einen vertieften Teil, um den herum sich hufeisenförmig eine Galerie für Chöre schließt. Die Decke ist gewissermaßen ein Spiegelbild der Form des Saals. Die gesamte Dachkonstruktion ruht auf zwei sich über die Saalbreite spannenden Hauptgitterträgern von 50 und 30 Meter Länge.

Das „Israel Philharmonic Orchestra“, das seit Jahren in einem behelfsmäßigen, völlig unzulänglichen Saal mit 1100 Sitzplätzen jedes seiner Abonnementskonzerte siebenmal wiederholen mußte, um dem Musikbedürfnis der Tel-Aviver nachzukommen, wird jetzt jedes Konzert nur noch viermal wiederholen.

M. H.

der rote faden für Schallplattenfreunde

Herausgeber: Dr. Heinrich Sievers

Wie der Bücherfreund das Wesentliche der Weltliteratur in seiner Bibliothek zu vereinen sucht, so empfindet heute der Musikliebhaber immer stärker das Bedürfnis nach einer wohlgeordneten Diskothek. Sie soll die markanten Meisterwerke unserer Komponisten der Vergangenheit und Gegenwart auf musikalisch und technisch einwandfreien Schallplatten enthalten. Die Auswahl wird für den Sammler immer schwieriger, denn die Verzeichnisse der Produktionsfirmen sind kaum noch zu überschauen. Welche Forderungen sind an die Aufnahmetechnik zu stellen? Welche Maßstäbe bestimmen die Qualität der Wiedergabe? Welche künstlerischen Ansprüche kann die Schallplatte befriedigen?

Unterstützt von berufenen Fachleuten, die den großen Überblick über die internationale Produktion haben, will „der rote faden“ dem Interessenten die Entscheidung erleichtern. Die an dieser Stelle empfohlenen Langspielplatten werden nach ihrer künstlerischen Bedeutung ausgewählt und in der Art der Wiedergabe beurteilt. Aufnahmetechnisch entsprechen alle diese Platten dem gegenwärtigen Höchstleistungsstand.

Die Gruppe der monatlich im „roten faden“ empfohlenen Langspielplatten gibt jeweils nur einen Ausschnitt aus der geplanten vollständigen Diskothek. Es empfiehlt sich, die Vorschläge zu sammeln, um darauf zurückgreifen zu können. Das Studium der Werke wird durch Benutzung der Partituren bzw. Klavierauszüge wesentlich vertieft. Es werden von Fall zu Fall Hinweise hierzu gegeben. Es empfiehlt sich, bei Käufen auf den „roten faden“ Bezug zu nehmen.

ENTWICKLUNGSWEGE ZUR NEUEN MUSIK

Claude Debussy

La Mer · Nocturnes

Bostoner Symphonie-Orchester · Dirigent: Pierre Monteux

RCA. LM — 1939 — A (30 cm); 24,— DM

Beide Stücke sind grundlegend für die Kenntnis des französischen Impressionismus. Die Klanggüte der Aufnahme ist in den Höhen und Tiefen einwandfrei. Im Schlußsatz La Mer leicht erhöhter Klirrfaktor. Gründliche Werkeinführung auf der Rückseite der Plattentasche.

Igor Strawinsky

Le Sacre du Printemps

RIAS-Symphonie-Orchester Berlin · Dirigent: Ferenc Fricsay

Deutsche Grammophon 18 189 LPM (30 cm); 24,— DM

Elementar und rhythmisch sehr genau musiziert. Klangtechnisch beachtlich ausgesteuert. Im Vergleich eine der besten Wiedergaben, die von diesem revolutionären Werk auf Platten aufgenommen wurden.

Gruppe der Sechs

E. Satie: Nocturne Nr. 3, Gnossienne Nr. 2; G. Auric: Sonatine; A. Honegger: Sept pièces brèves; F. Poulenc: Trois mouvements perpétuels

Solistin: Louise Thyron (Klavier)

Philips N 00601 R (25 cm); 12,— DM

Eine höchst interessante Aufnahme selten zu hörender französischer Klaviermusik der ersten Jahre nach dem Weltkrieg 1914/18. Die Wiedergabe ist sehr gut.

Darius Milhaud

La Création du Monde (1923)

und

Aaron Copland

El Salón México (1936)

Columbia-Symphonie-Orchester · Dirigent: Leonhard Bernstein

Philips N 02600 R (25 cm); 12,— DM

Zwei entwicklungsgeschichtlich reizvolle Werke. Milhauds Versuch, den Jazz in die westliche Kunstmusik einzubeziehen, ist ebenso interessant wie Coplands Auseinandersetzung mit mexikanischer Tanzmusik. Aufnahmetechnisch sind beide Interpretationen nicht zu beanstanden.

DIRIGENTEN UND SOLISTEN VON WELTRANG



sowie Aufnahmeverfahren nach modernster Technik kennzeichnen unsere Schallplatten mit den Typenziffern XWN, SWN, WN, WL und WAL. Nur der Katalog NZM 12 kann erschöpfende Auskunft über unser umfangreiches Programm geben. Bitte fordern Sie ihn unverbindlich an; unsere Vorzugspreise werden Sie angenehm überraschen.

DIE SCHALLPLATTENGEMEINSCHAFT im Deutschen Bücher-Bund, GmbH.
Düsseldorf — Pressehaus

Paul Hindemith

Quartett Nr. 3 (op. 22)
Studienpartitur Ed. Schott Nr. 3435; 4,50 DM
und

Serge Prokofieff

Quartett Nr. 2 (op. 92)
Das Hollywood-Streich-Quartett
Capitol P 8151 (30 cm); 19,— DM

Ein typisches Werk des frühen Hindemith, das auf dieser Platte hinreißend musiziert wird. Die späte Komposition Prokofieffs zeigt geläuterte klassische Züge. Technisch gut.

Paul Hindemith

Sinfonie „Die Harmonie der Welt“ (1951)
Studienpartitur Ed. Schott Nr. 4061, 6,50 DM
Berliner Philharmoniker · Dirigent: der Komponist
Deutsche Grammophon 18 181 PM (30 cm); 24,— DM

Die instrumentalen Sätze aus der gleichnamigen Oper finden in dieser Aufnahme eine klangtechnisch hervorragende Wiedergabe von dokumentarischem Wert. Das Werk ist typisch für den Spätstil des Komponisten.

Béla Bartók

Konzert für Orchester (1943)
Chicago-Symphonie-Orchester · Dirigent: Fritz Reiner
RCA. LM — 1934 A (30 cm); 24,— DM

Das Ensemblespiel des Orchesters ist zu größter Perfektion gesteigert. Auch aufnahmetechnisch erfüllt die Platte höchste Ansprüche.

Boris Blacher

Concertante Musik für Orchester, op. 10 (1937)
Zweites Konzert für Klavier und Orchester, op. 42 (1953)
Berliner Philharmoniker · Dirigent: Hans Rosbaud, Solistin Gerty Herzog
Deutsche Grammophon „Musica Nova“ 803 M 33 Hi-Fi (25 cm), auch unter 16 402 LP; 17,— DM
Die Platte bietet einen umfassenden und gutgewählten Einblick in Blachers Schaffen, das besonders vom Rhythmischen her (variable Metren!) neue Erkenntnisse verwirklicht. Aufnahmetechnisch sehr sorgfältig.

Arnold Schönberg

Drei Klavierstücke, op. 11 (1909); Klaviersuite, op. 25 (1923/24) · Solist: Michael Field
Konzert für Klavier und Orchester (1943) · Solist Claude Helffer; Orchestre Radio-Symphonique de Paris · Dirigent: René Leibowitz
Period Records SPL 568 (Die Schallplattengemeinschaft im Deutschen Bücherbund, Düsseldorf, Pressehaus) (30 cm); 18,— DM
Höchst bedeutsame Stationen auf dem kompromißlosen Weg, den Schönberg vom Expressionismus seiner „atonalen“ Frühwerke bis zur reifen Entfaltung seiner Zwölftontechnik zurücklegte. Obwohl aufnahmetechnisch seither schon höhere Vollendung erzielt wurde, ist der dokumentarische (und pädagogische) Wert dieser mutigen Publikation unübertroffen.

Alban Berg

Violinkonzert (Dem Andenken eines Engels) (1935)
Solist: André Gertler; Philharmonia Orchestra London · Dirigent: Paul Kletzki
Columbia 33 WC-SO 1030 (25 cm); 18,— DM
Eines der reifsten und ergreifendsten Instrumentalwerke des Komponisten. Hervorragende Interpretation, auch aufnahmetechnisch sorgfältig.

Rolf Liebermann

Konzert für Jazzband und Sinfonieorchester (1954)
und

Richard Strauss

Don Juan (1888)
Eulenburg-Studienpartitur Nr. 440, 8,— DM
Chicago-Symphonie-Orchester · Dirigent Fritz Reiner · The Sauter — Finegan Orchestra
RCA. LM — 1888 — A (30 cm); 24,— DM
Liebermanns Versuch, die Zwölftonmusik mit dem Jazz zu verbinden, führt zu interessanten Kombinationen, die den Hörer zur Auseinandersetzung zwingen. Auch die Wiedergabe der sinfonischen Dichtung „Don Juan“ reizt durch ihre raffinierte Perfektion zur Diskussion. Beide Stücke sind aufnahmetechnisch meisterhaft bewältigt.
Dr. Heinrich Sievers

NEUERSCHEINUNGEN

SCHALLPLATTEN

Das virtuose Orchester

Unter diesem Titel erschien bei RCA (LM — 1984 — B) eine 30-cm-Langspielplatte, die Charles Münch mit dem Bostoner Symphonie-Orchester musizierte. Meisterwerke des Impressionismus: *Boléro* — *Rhapsodie espagnole* — *La Valse* von Ravel und *Prélude à l'après-midi d'un faune* von Debussy geben der musikalisch und technisch sehr guten Aufnahme überdurchschnittliche Bedeutung. — Peter Tschaikowskys *Sinfonie Nr. 2 c-Moll*, op. 17, findet unter Sir Thomas Beecham eine musikalisch handfeste und kerngesunde Wiedergabe. Die Londoner Philharmoniker zeigen besonders in den Streicherpartien Glanz und melodische Wärme. Die virtuose Interpretation betont das strahlend Optimistische und überzeugt durch die technisch einwandfreie Aufnahme. (Philips A 01130 L.)

In der dynamischen Disposition klar und gespannt, fügt Rudolf Kempe auf Electrola (WCPL 539) die *Haydn-Variationen* von Johannes Brahms zu einer kraftvollen Einheit zusammen. Die konventionelle Interpretation der *Suite Nr. 3 D-Dur* von Joh. Sebastian Bach sticht demgegenüber etwas ab, vermag jedoch klanglich zu fesseln, so daß im ganzen eine überaus interessante Langspielplatte entstanden ist, die aufnahmetechnisch vollauf befriedigt. Anton Dvořáks *IV. Sinfonie G-Dur*, op. 88, wurde von George Szell mit dem Concertgebouw-Orchester Amsterdam auf Decca (LK 40158) eingespielt. Die Aufnahme unterstreicht formale Geschlossenheit und klanglich saubere Gegensätze. Beim Abspielen auf sehr guten Geräten fällt auf, daß die Höhen etwas beschnitten wurden. Dvořáks *V. Sinfonie e-Moll*, op. 95 („Aus der Neuen Welt“), hat durch Arturo Toscaninis gestraffte Wiedergabe geradezu klassische Züge erhalten. Die Qualitäten des NBC-Symphony-Orchestra werden auf dieser technisch vorzüglichen Platte besonders deutlich. (RCA — LM — 1778.)

Mit zwei *Klavierkonzerten* (A-Dur, KV. 414, und C-Dur, KV. 467) von W. A. Mozart zeigt Moura Lympary ihre überragende Gestaltungskraft. Handwerklich und stilistisch überrascht die Sicherheit der Solistin, die vom Philharmonia-Orchester unter Herbert Menges aufmerksam begleitet wird. (Electrola „His masters's voice CLP 1038.)

Das *Concerto in Es* (Dumbarton Oaks) und das *Concerto in D* von Igor Strawinsky sind zwei typische Werke, die in knapper Form die musikalisch-geistigen Wesenszüge des Komponisten erkennen lassen. Die Wiedergabe beider Stücke dirigierte Ernest Bour. Das Straßburger Kammerorchester musiziert rhythmisch sehr genau. Klanglich ist diese 25-cm-Langspielplatte etwas „trocken“, doch sind akustisch deswegen keine besonderen Einwände zu machen. (Telefunken LB 6198.)

Technisch hervorragend wurde auf Capitol (P 8364) die *Dritte Sinfonie* von Ernst Toch festgehalten. William Steinberg besorgte die Aufnahme mit dem Pittsburgher Symphonie-Orchester. Das überaus wirksame Werk entstand im Jahre 1955. Tochs Versuch, eine Verbindung elektronischer Instrumente mit dem traditionellen Orchester zu schaffen und damit erweiterte Klangbereiche zu finden, dürfte gelungen sein. Die gleiche Platte enthält die *Mathis-Sinfonie* von Paul Hindemith. Die klanglich differenzierte Darbietung verdient Beachtung.

Die Originalfassung der *IX. Sinfonie d-Moll* von Anton Bruckner hat Telefunken (LSK 7034) mit dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg unter Joseph Keilberth aufgenommen. Die Wiedergabe ist intensiv gestaltet, klanglich ausgeglichen und dynamisch gespannt. Technisch ist diese Langspielplatte ohne Mängel.

Die *Pulcinella-Suite* und die sinfonische Dichtung *Gesang der Nachtigall* von Igor Strawinsky gehören zu jener ereignisreichen Übergangszeit, die für den Komponisten neue Stilelemente brachte. Der seltener zu hörende „Gesang der Nachtigall“ stammt aus Abschnitten des 2. und 3. Aktes der Oper „Le Rossignol“. Die Wiedergabe beider Werke leitet Ernest Ansermet. Es spielt das Orchestre de la Suisse Romande. (Decca LXT 5233.)

Mit fünf *Concerti grossi* (op. 8) von Giuseppe Torelli, die das römische Kammerorchester „I Musici“ stilistisch feinsinnig interpretiert, weist die historische Serie „Monumenta Italicae Musicae“ (der Philips A 00302 L) auf die hochbarocke virtuose Geigenkunst hin, die seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ganz Europa beherrschte. Die dargebotenen Beispiele sind sehr gut ausgewählt und erfüllen klangtechnisch hohe Ansprüche.

Heinrich Sievers

Eine Meisterleistung entsteht...

Einen berühmten Dirigenten bei der Probenarbeit beobachten zu dürfen, gehört zu den eindrucksvollsten Erlebnissen, die sich der Musikfreund nur wünschen kann. Viel stärker als in der perfekten Konzertdarbietung lernt man Werk und Interpretieren in den vorbereitenden Proben kennen. Aus diesem Grunde hat PHILIPS auf zwei 30-cm-Langspielplatten (A 01254/55 L) Bruno Walters intensive Vorbereitung einer besonders schönen Wiedergabe von W. A. Mozarts Linzer Sinfonie (KV. 425) festgehalten. Man muß diese Platten hören, um ihren dokumentarischen Wert erkennen zu können. Nichts erscheint „gestellt“ oder eigens für diese Aufnahme vorbereitet zu sein. Zwanglos arbeitet Bruno Walter mit den Musikern des Columbia-Symphony-Orchestra, denen er aufs genaueste seinen Willen klarmacht. Feinste Feinheiten im Rhythmus und in der Dynamik werden aufgedeckt. Großlinige Phrasierungen finden nach eindeutiger Absprache ihre Verwirklichung. Oftmals müssen besonders schwierige Stellen mehrfach wiederholt werden, ehe sie Walter akzeptiert. Am Schluß der ausgedehnten Probe, auf der es manchmal recht lebhaft zugeht, steht die endgültige Interpretation, während der nichts mehr gesprochen wird.

Der besondere Reiz der beiden, auch technisch sehr guten Platten liegt in ihrer Einmaligkeit. Man hört Bruno Walter sprechen, wie er fordert, ausgleicht, bittet und anerkennt. Ein Wissender und Erfahrener probt Mozart! — Den Platten ist die Partitur und ein ausführlicher Kommentar des englischen Musikkritikers Neville Cardus beigegeben. Die wichtigsten Phasen der Proben wurden photographisch festgehalten. Signaturen und Suchziffern auf den Partituren ermöglichen ein genaues Verfolgen der oft unterbrochenen Vorgänge. Probe und Wiedergabe fesseln, weil sie dem Zuhörer die musikalischen Zusammenhänge aufdecken. Bedauerlich, daß der beigefügte aufschlußreiche Text nicht ins Deutsche übersetzt wurde. Bruno Walter versteht sich mit seinen

Musikern auf Englisch, doch stört das nicht, weil die musikalischen Anweisungen des Dirigenten auch dem weniger Sprachkundigen sofort klar werden. Es wäre verdienstvoll, wenn man auch andere bedeutende Künstler auf gleiche Weise den Musikliebhabern nahebrächte.

H. S.

B Ü C H E R

Schweden sieht Deutschlands Musikleben

Die bekannte schwedische Musikzeitschrift „Musik-revy“ (Musik=Revue) brachte eine Sondernummer unter dem Motto „Deutsches Musikleben“. Das reichhaltige Heft, das durch Worte des Gesandten der Bundesrepublik Deutschland sowie des verdienstvollen Herausgebers der Zeitschrift, Bengt Pleijel, eingeleitet wird, orientiert über die Entwicklung des deutschen Musiklebens seit dem Zweiten Weltkrieg. In einem einleitenden Artikel referiert der Herausgeber über seine Eindrücke während einer musikalischen Reise, die ihn an die meisten Musik- und Festspielzentren Westdeutschlands führte. Vor allem wird die Aufmerksamkeit auf die moderne Opernproduktion gelenkt. Bertil Carlberg, nunmehr Direktor der „Musikalischen Akademie“ in Stockholm, ein bedeutender Wagnerkenner, beschäftigt sich im positiven Sinne mit dem Neu-Bayreuth Wolfgang und Wieland Wagners. Die katholische und die evangelische Kirchenmusik 1955 passiert Revue in Übersichten von Th. B. Rehmann und O. Brodde. Unter vorwiegend soziologischen Gesichtspunkten betrachtet W. Twittenhoff die Rolle der Hausmusik in den letzten Jahrzehnten, während E. Dofleins „Gedanken zur neuen Musikerziehung“ vor allem als wertvolle und anregende Einführung zum „Geigenschulwerk“ zu betrachten sind, das der Verfasser zusammen mit Elma Doflein herausgegeben hat. Die Ausführungen von H. Pringsheim über die Musik im deutschen Radio, insbesondere über die Rolle des Experiments und die Frage der Direkt-sendungen, lassen sich mit schwedischen Erfahrungen in Übereinstimmung bringen.

Die Lage auf dem Gebiet des deutschen Instrumentenbaus wird von K. Fuchs ausführlich geschildert. Der Moderne im weitesten Sinne des Wortes sind zwei Artikel gewidmet: Über David — Orff — Hindemith orientiert Eberhard Preußner; von dem „Deutschen Musikschaffen von heute“ gibt B. Hambræus dank seiner Verbundenheit mit extremen Bestrebungen und seiner musikhistorischen Einsicht ein reich facettiertes Bild. Der literarische Teil des Heftes schließt mit einem Artikel des Unterzeichneten über das Thema: „Das deutsche Musikverlagswesen einst und jetzt.“

Richard Engländer

Einführungen in die Gregorianik

Heinrich Freistedt gibt in seiner „Kleinen Chorschule für Chorsänger“ (Musikverlag Schwann, Düsseldorf) eine leichtfaßliche Einführung. In zwölf Lektionen durchwandert der Schüler die Praxis des Gregorianischen Gesangs.

Für den Chorleiter schrieb P. Corbinian Gindele OSB das „Gregorianische Choral-dirigieren“ (Verlag Friedrich Pustet, Regensburg), das jedoch einen Fehler hat: die Einleitung ist größer als der Hauptteil. Bis man zu den einzelnen Arten und Anleitungen, wie man einen Choral nun in der Praxis zu dirigieren hat, vor-dringt, muß man sich durch eine Fülle von Erwägungen durcharbeiten, die im Einzelfall nicht immer widerspruchslos angenommen werden dürften. Hier würde nun ein Werk helfen, das mehrere Verfasser zu Wort kommen ließe, die aus reicher Erfahrung darüber berichten könnten. Als erste und derzeit einzige Einführung wird diese Schrift jedoch einen vorläufigen Dienst erfüllen.

W. I.

Igor Strawinsky, Leben und Werk — von ihm selbst

Igor Strawinsky ist auch als Schriftsteller nicht mehr wegzudenken aus dem Musikleben der Moderne. Seine „Erinnerungen“ von 1936 sind als Selbstdarstellung wie als Zeitbild von Bedeutung. Seine „Musikalische Poetik“ von 1940 bleibt als ästhetische Grundlegung der Musikanschauung Strawinskys von Rang und Wert. Beide Publikationen in einem Band zu vereinen, war ein Gedanke, der ebenso ihrer inneren Zusammengehörigkeit entspricht, wie er einer äußeren Zweckmäßigkeit entgegenkommt, zumal der Erinnerungsband seit langem vergriffen und in der deutschen Ausgabe von 1937 lückenhaft war.

Die zu seinem 75. Geburtstag vorgelegte Neu- und Doppelausgabe der Schriften Strawinskys im Gemeinschaftsverlag Atlantis, Zürich, und B. Schott's Söhne, Mainz, erbrachte des Rühmlichen aber noch mehr: sie setzte „Chronique“ und „Poétique“ gleichsam fort mit einem dritten Teil. Strawinsky gab seinem kalifornischen Mitarbeiter Robert Craft ein „Interview“, Antworten auf 35 Fragen; ein „Zwiegespräch, das ein verkapptes Selbstgespräch ist“. Dieser dritte Teil der „Selbstdarstellung“ faltet Fragen und Probleme auf, die zumindest im Zusammenhang mit Strawinsky neu sind. Sie betreffen den „dritten Strawinsky“, den Meister einer eigenständig abgewandelten Reihentechnik. Man wird sie nicht sonderlich mit System angelegt finden und kann sie sich durchaus erweitert denken. So aktuell sie sind, so fragmentarisch bleiben sie. Und es fällt einem das weise Wort Willi Schuhs anläßlich der „Musikalischen Poetik“ ein, daß man den Komponisten Strawinsky bisweilen gegen den Musikästhetiker Strawinsky in Schutz nehmen möge oder muß.

Apropos Schuh: er schrieb zu dem gewichtigen Band ein gewichtiges Vorwort. Es rückt das Phänomen Strawinsky, den Universalisten und Synthetiker, in das Licht des Gesetzes seiner selbst, nämlich in die geistige und stilistische Kontinuität seines Weges und Werkes. Diese Lebens-Stil-Einheit zu erkennen, stehen wir soeben am Anfang. Klang, Intervallik, Zeitstruktur durch das Gesamtwerk hindurch in ihrer Einheit zu erschließen, bleibt der Strawinskyforschung noch viel an Expertise und Analyse aufgegeben. Die musikologischen liegen nun neben den musikalischen Quellen griff- und erlebensbereit.

Ein Letztes, was diesen „authentischen“ Strawinsky noch auszeichnet: ein „Biographischer Bildbericht“. Fotos, Karikaturen, Figurinen, Bühnenbilder — eine wahre Revue: von Petersburg bis Hollywood, vom

„Feuervogel“ bis zum „Rake“, von Cocteau bis Auden, von Picasso bis Marini. Welche Aspekte welch einer Weltweite des künstlerischen Wirkens, der Begegnungen und der Ausstrahlungen. Dem, der zu lesen versteht, spiegelt sie sich nicht weniger erregend wider in dem unseren Band abschließenden, sorgfältig gegliederten chronologischen Verzeichnis der Gesamtwerte Strawinskys. Ein Buch, bis ins typographische Detail seines großen Gegenstandes würdig und bis in die letzte Zeile, ins letzte Bild an Quellenwert nicht zu überbieten. In der Hand keines Musikers, keines Musikliebhabers sollte es fehlen.

Heinrich Lindlar

Von und über Robert Schumann

Seit langen Jahren ist die wissenschaftliche Ausgabe der Schriften Robert Schumanns vergriffen, die Martin Kreisig 1914 herausgegeben hatte. Noch wurde keine Neubearbeitung vorgelegt, dankenswerterweise jetzt aber eine Auswahl (*Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig), besorgt von Herbert Schulze. Dem Herausgeber kam es vor allem darauf an, den Kritiker sprechen zu lassen und im Kritiker das Bild der künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit zu zeigen. Man greife nach diesem Buch und überzeuge sich selbst, wie stark die Kraft noch in die Gegenwart hereinstrahlt, die Robert Schumann auch in seinem Wort und nicht nur in seiner Musik gegeben war.

Aus Anlaß des 100. Todestages Schumanns gaben — im Auftrage des Deutschen Schumann-Komitees — Hans Joachim Moser und Eberhard Rebling eine würdige Festgabe heraus (*Robert Schumann, VEB Breitkopf und Härtel Musikverlag*, Leipzig). Die Festschrift eröffnet Joseph Haas mit einem künstlerischen Bekenntnis zu Schumann. Erich Schenk (Wien) schreibt über den Aufenthalt Schumanns in Wien 1838/39, Karl Laux (Dresden) über Schumann und Dresden; beide Beiträge sind wertvoll für die Biographie Schumanns. Diesem Spezialgebiet dienen ferner Aufsätze von Wolfram Schwinger, Berlin (Schumann und Chelard), und Frits Noske, Amsterdam (Schumann und die niederländische Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst), während sich Paula Rehberg (Zürich) allgemein über „Wege der Biographie unter Berücksichtigung des Falles Schumann“ vernehmen läßt. Von den Menschen aus Schumanns Lebenskreis würdigt Johannes Besser (Zwickau), Franz Brendel in seinen Beziehungen zu Hegels Philosophie. Grundsätzliche Fragen im Verhältnis Schumanns zu großen Musikern seiner Zeit schneiden Stefania Lobaczewska, Krakau (Schumann-Chopin), und Walter Serauky, Leipzig (Verhältnis zu Beethoven und Liszt) an. Von den insgesamt sieben wissenschaftlichen Arbeiten des Bandes sind acht der Schumannschen Musik gewidmet. Stilkritisches und Geisteswissenschaftliches bestimmt Richard Petzold (Leipzig) über Klassik, Romantik und Klassizismus bei Schumann. Walther Siegmund-Schultze (Halle) betrachtet Schumann und das Oratorium, Hanz Joachim Moser (Berlin) die Faust-Szenen; Formprobleme in den Klavierkonzerten von Schumann und Liszt untersucht György Kroó (Ungarn). Vermißt man auch Aufsätze über Schumanns Orchesterwerke und Lieder, so ist dafür die Klaviermusik um so reicher mit Beiträgen von vier Berliner Fachleuten (Kurt

Hahn, Eberhard Rebling, Erich Margenburg und Hans Christoph Worbs) bedacht. Schumanns Einfluß auf das Musikleben Schwedens im 19. Jahrhundert ist der Titel einer Studie zur schwedischen Musikgeschichte von Lars-Erik Sanner (Uppsala).

Das Buch, dem ein schönes Wort des verstorbenen Dirigenten Hermann Abendroth, des Präsidenten des Komitees, vorangestellt ist, beschließt ein Gang durch das Robert-Schumann-Museum in Zwickau, bei dem uns Georg Eismann, der heutige Museumsdirektor, geleitet. Ein schönes, wertvolles und vielseitiges Buch für den Wissenschaftler wie für den Freund Schumannscher Musik, hervorragend auch in Papier, Druck und Ausstattung.

Karl H. Wörner

Verdi in unserer Deutung

Ein Verdi-Opernführer, ist man zunächst versucht zu sagen, wenn man konstatiert, daß fast ein Drittel des Buches Inhaltsangaben und summarischen Darlegungen der Musik jeder einzelnen Oper des italienischen Meisters gewidmet ist. Doch das Buch ist weitaus mehr: Die historisch füllige Einleitung, die den echt italienischen Ausgangspunkt von Verdis Schöpfungstum gründiert, die konzisen, eingesprengten Betrachtungen über Stil und Stilwandel im Verlaufe der Schaffensjahre, die knappe Darlegung des Wagnereinbruchs in Italien und Verdis Auseinandersetzung mit der neuen Problemwelt, die zur eigenständigen Synthese in Gestalt seiner Spätwerke führte, das Schlußkapitel schließlich über den Menschen Verdi — das alles zeigt, daß ein überlegener Gestalter der Materie am Werke ist, der Aussagen macht, die dem Wissenden mancherlei bieten, vom Durchschnittsleser gewiß kaum aufgenommen werden dürften. Der Widerstreit zwischen dem, was der Autor weiß, und dem, was die Popularitätsforderung nahelegt, scheint, wie so oft, auch hier den Dualismus des Niveaus beschworen zu haben. (A.=E. Cherbuliez, „Giuseppe Verdi, Leben und Werk“, Albert-Müller-Verlag, A.=G., Rüschlikon-Zürich.)

Andreas Liess

Schön ist die Welt

Stan Czech: „Schön ist die Welt. Franz Lehárs Leben und Werk“, Argon-Verlag, Berlin. Eine gewisse Tragik im Leben erfolgreicher und anerkannter Komponisten liegt darin, daß sie zeitlebens eine heimliche Liebe zu einem Schaffenszweig in sich tragen, auf dem ihnen ihrer andersgearteten Begabung wegen kein Erfolg beschieden sein kann. So war und blieb es ein ungestillter Wunsch in Lehárs Leben, mit einer erfolgreichen Oper auch in die großen Opernhäuser einzuziehen zu können. Alle Welterfolge seiner Operetten, die ihm Ruhm und Reichtum einbrachten, konnten diese Sehnsucht nicht zum Schweigen bringen.

Der Verfasser schildert in flüssiger und durchaus ansprechender Weise den Werdegang und das Leben Lehárs, der wie nur wenige mit seinen Werken einen Welterfolg errungen und auch erlebt hat und trotzdem immer der schlichte, lebenswürdige und gut herzige Mensch blieb. Es beleuchtet den Menschen und Künstler, seine Umgebung und die gute alte Zeit,

in die seine ersten Erfolge fielen. Viele Personen und Persönlichkeiten mit markantem Namen, die um ihn waren oder in seinen Wirkungskreis hineinspielen, sowie das ganze Milieu des alten Wien und des Kaiserreiches bilden gute Kulissen.

Franz Biebl

Musik=Kalender 1958

27 ganzseitige, schwarz=weiße oder farbige Reproduktionen bilden den neuen „Jahresweiser für Musikfreunde“, den *Musica=Kalender* des Bärenreiter=Verlages, Kassel. Es sind keineswegs unbekannte Werke der Malerei und Skulptur, die der Verlag in ausgezeichneten Wiedergaben herausstellt. Der Wert dieses Jahresweisers liegt vielmehr in der abwechslungsreichen Reihenfolge vertrauter bildlicher Darstellungen des Musizierens in den verschiedenen Epochen und Kulturgebieten. Wie alljährlich, sind die Bilder auf der Rückseite knapp und sorgfältig beschriftet. So bieten sie dem Musikliebhaber eine wertvolle Belehrung, dem Musikpädagogen überdies eine Bereicherung seiner Fotosammlung.

Ma.

Musisches Lexikon

Mit der Herausgabe des „*Musischen Lexikons*“ übernimmt der Verlag Alfred Kröner, Stuttgart, ein Wagnis, das dadurch nicht geringer wird, daß offenbar ein derartiges Kompendium auf dem Markt fehlte. Auf nur 1043 Seiten mit 814 Abbildungen und 4 Farbtafeln versucht der Verfasser Willi A. Koch das zusammenzupressen, was unsere jahrhundertealte, sehr vielschichtige und vielgesichtige abendländische Kultur an Kunstwerten hervorgebracht hat. Es ist ein Buch, gedacht für junge Kunstfreunde, die hierdurch eine „erste Ahnung davon bekommen, daß die Kunst allein über das geheime Gesetz verfügt, nach dem das Bleibende von dem Vergänglichen geschieden wird“, wie der Verfasser kühn im Vorwort bekundet. Und wie diese Worte besagen, will das Kompendium in erster Linie nicht eine informatorische Grundlage geben, sondern eine Auswahl und Wertung vornehmen, die — nach Worten des Autors — sich als Maßstab allein auf die Erfahrung des Verfassers verläßt, „da er das für breite Kreise zugängliche künstlerische Gut der abendländischen Kultur in zahlreichen Veröffentlichungen sowie in Vorträgen und Arbeitsgemeinschaften Jahrzehnte hindurch im Überblick behandelt hat“.

Die subjektive Sicht des ungeheuer weitverzweigten Materials (Dichtung, Musik und bildende Kunst bis zur Gegenwart — eine genaue zeitliche Spanne ist nicht angegeben) macht sich mitunter deutlich bemerkbar, so bei den wenigen Zeilen über Renoir, die wohl kaum als ausreichende Charakteristik angesprochen werden können. Auch wirkt die Verwendung der musik=, literatur= und kunstwissenschaftlichen Terminologien — sie werden keineswegs umgangen — bisweilen uneinheitlich und willkürlich. Es bliebe zu überlegen, ob in einem derartigen Werk nicht doch die einzelnen stilistischen Begriffe gesondert kurz erläutert werden sollten, was allem Anschein nach bewußt vermieden wurde. Hierdurch würde die ganze auf den schöpferischen Menschen konzentrierte leben=

dige Gruppierung des Materials, die der Verfasser offenbar anstrebt, nicht gesprengt. Der Leser empfinde vielmehr einen Eindruck von den verschiedenen geistigen Strömungen, welche die Menschheit während ihrer langen Geschichte ergriffen haben, die oftmals eine ganze Epoche bestimmten und die sich nicht nur jeweils in einzelnen Persönlichkeiten manifestierten.

So gesellen sich zu aller Anerkennung des mutigen Versuchs des Verfassers, seines Fleißes, zur Bewunderung des handlichen Formats, der gelungenen Ausstattung und reizvollen Bebilderung doch Zweifel, ob in dieser Form die Fülle der schöpferischen Leistungen des Abendlandes objektiv und umfassend für den Laien auf nur rund 1000 Seiten eingefangen werden kann.

Gertrud Marbach

Grundlagen der Klaviertechnik

Die Pianistik der Gegenwart befindet sich an einer Wende. In diesem Sinne können manche Erscheinungen gedeutet werden, in denen zumeist Busoni als Leitbild im Vordergrund steht. Einen wesentlichen Beitrag hierzu stellt die Veröffentlichung von Heinrich Kosnick dar („*Universelle Technik*“, Verlag Gustav Bosse). Der Verfasser, selbst Pianist, Schüler von Ansorge, Teichmüller und Busoni („Busoni wirkte in technischer Hinsicht am stärksten auf mich“), versucht auf der Grundlage seiner jahrelangen Forschungen zur Gesamterziehung des Menschen (s. sein Buch: „*Psychophysiologische Anatomie als Grundlage der weiteren Entwicklung des Menschen*“) auch das pianistische Tun in die Gesamtheit der Selbstgestaltung als Quelle jeder Betätigung einzuordnen und mittels einer „wissen= senden, willens= und geistmäßigen Durchdringung des eigenen Spielapparates“ der Technik beizukommen. Damit bedarf die Übung der Technik im wesentlichen eines Empfindungstrainings und der bewußten Gestaltung der „Vorsatzphase“, die bekanntlich wirkungsreicher ist als die „Ausführungsphase“. Nach eingehender Analyse der psycho=anatomischen und =physiologischen Gegebenheiten entwickelt der Verfasser spezielle Übungsreihen (ohne Instrument), deren Verwandtschaft mit der Jogalehre nicht zu übersehen ist. Da es Kosnick zunächst um grundsätzliche Einstellungen geht, bleibt die systematisch=praktische Umsetzung für das Klavierspiel dem Nachvollzug dieser Gedankengänge überlassen.

Weit davon entfernt, eine neue Methode im vordergründigen Sinne zu sein, vermag das Buch dem Pianisten und Pädagogen wertvolle Anregungen und Einsichten zu vermitteln.

Franzpeter Guebels

Studien zur Vokalpolyphonie

Im Jahre 1925 erschien von dem dänischen Musikwissenschaftler Knud Jeppesen ein Buch: „*Der Palestrinastil und die Dissonanz*“. Damit hätte eine neue Epoche der Musikforschung anbrechen können, denn hier war zum erstenmal mit Scharfsinn und mit bewundernswerter Konsequenz der Versuch unternommen, einen historischen musikalischen Kompositionsstil bis ins Detail analytisch zu erfassen. Aber die Musikwissenschaft griff die Anregung, ihren Gegen=

stand, die Musik, als „res facta“ zu verstehen, nicht auf. Um so mehr ist anzuerkennen, daß *Paul Hamburger* in seinen „Studien zur Vokalpolyphonie“ (Kopenhagen und Wiesbaden 1956, Breitkopf & Härtel), ausgehend von Fragen, die sich ihm als Lehrer des Kontrapunkts aufdrängten, nun die Arbeit seines großen Landsmannes fortsetzt. In zwei Abhandlungen trägt er Neues zum „Sprunggesetz“ und zur „Behandlung der Halbnotendissonanz“ bei, in einer dritten wirft er zum erstenmal die Frage auf, ob nicht in dem so streng durchorganisierten Palestrinastil auch die Anwendung der Pause gewissen Bedingungen unterworfen sei. In einem abschließenden Kapitel werden die vor kurzem von Jeppesen wiederentdeckten zehn Mantuaner Messen Palestrinas daraufhin untersucht, ob auch sie die vom Verfasser eruierten Gesetzmäßigkeiten erkennen lassen.

Die Untersuchungen sind gründlich und gewissenhaft nach der Methode Jeppesens durchgeführt. Es erhebt sich jedoch die Frage, ob diese Methode nach über 30 Jahren noch mit gleicher Berechtigung und sinnvoll anzuwenden sei. Das Bemühen um den musikalischen Satz fand damals in der Analyse seine Befriedigung, es sucht sie heute im Verstehen des musikalischen Baus, d. h. in dem Versuch, den Satz in seiner Entstehung zu erfassen oder ihn gar nachzuvollziehen. Die dafür notwendigen Voraussetzungen können aber nicht allein aus dem Abbild des Satzes in der Notenschrift gezogen werden, die theoretischen Schriften der fraglichen und vorausgegangener Zeiten müssen gleichzeitig als Lehrbücher verwendet werden. Es überrascht deshalb, der Fragestellung wie der Methode Jeppesens nach so langer Zeit unverändert zu begegnen.

Arnold Feil

NOTEN

Für den Geiger

Mit der Veröffentlichung zweier unbekannter Violinwerke, dem *Violinkonzert* in d-Moll und der *Sonate* für Violine und Klavier in F-Dur von *Mendelssohn*, erfährt die romantische Violinliteratur eine wertvolle Bereicherung. In der Bearbeitung durch den amerikanischen Geiger *Yehudi Menuhin* legt der Verlag *Peters* das Violinkonzert des dreizehnjährigen Komponisten und seine Sonate für Violine und Klavier aus dem Jahre 1838 vor. Im Violinkonzert, dem erstaunlichen Zeugnis einer genialen Frühreife, kündigt sich bereits der geigerische Elan des e-Moll-Konzerts op. 64 an, zu dem es durch manche charakteristische Einzelzüge in verwandtschaftlicher Beziehung steht. So erinnert die leidenschaftliche Grundstimmung des Werkes mit seinen spannungsreichen Kadenzen und der Kantabilität des Mittelsatzes unmittelbar an das berühmte Spätwerk, mit dem es auch den ausgeprägten Sinn für geigerische Wirkungen gemeinsam hat. Daß diese sich hier aus einer Behandlung der Sologeige und des begleitenden Streichorchesters ergeben, die über die technischen Mittel konzertanter Barockmusik oder leichter französischer Violinmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts kaum hinausgeht, mag im Hinblick

auf die Aufführungsmöglichkeiten in Haus- und Kammermusikreisen ein besonderer Vorzug sein.

Im Gegensatz zu diesem Frühwerk stammt die Violinsonate aus der Reifezeit des Meisters und trägt unverkennbare Züge der Schumann-Zeit. Das dreisätzige Werk ist in seiner musikalischen Substanz den Violinsonaten von Schumann durchaus ebenbürtig, übertrifft diese indessen durch glanzvolle und wirksame Führung des Violinparts. *Yehudi Menuhin* gebührt unser Dank für seine verdienstvolle Entdeckung der unbegreiflich lange vergessenen Werke.

Bruno Masurat

Eine Violasonate

Der erste Satz der *Sonata for Viola and Piano* von *Alan Rawsthorne* (Oxford University Press, London) beginnt heftig und aufbegehrend, espressiv und rubatoreich. Die Tonalität ist zwar gewahrt, wird aber durch scharfe und dissonante Reibungen verschleiert. Das Tempo wechselt von Maestoso über Molto Allegro, Lento und Andante wieder zu Molto Allegro. Im Kontrast zum ersten Satz überrascht der zweite (Scherzo) durch eine mit fast etüdenhafter Gleichmäßigkeit durchgehaltene $\frac{6}{8}$ -Bewegung. Es folgen ein hochexpressives Adagio und als Schlußsatz ein vorwiegend bewegungsmäßig angelegtes Rondo. Die technischen Anforderungen sind in allen vier Sätzen groß, der Erfindung mangelt es etwas an Plastik. S-G.

Europäische Lieder in den Ursprachen

Im Auftrage der deutschen UNESCO-Kommission gaben *Josef Gregor*, *Friedrich Klausmeier* und *Egon Kraus* den 1. Band eines Liederbuches heraus, den sie „Europäische Lieder in den Ursprachen“ nannten. (Verlag *Merseburger*, Berlin.) Bemerkenswert ist der Band nicht nur durch die Tatsache, daß hier die Lieder in ihren Heimatsprachen nebeneinanderstehen, sondern noch mehr durch die Ideen, die zur Entstehung des Buches führten. In dem Entstehungsbericht heißt es: „Gelingt es, diese Beschäftigung mit den geistigen Gütern der anderen Völker aus der Sphäre des ‚Nur-Betrachtens‘ in eine solche des ‚Mit-Tuns‘ herauszuheben, dann wird das erstrebte Ziel (die Achtung vor dem kulturellen Erbe der Nachbarvölker und letztlich der Zusammenschluß Europas) auf einem sehr natürlichen, die Jugend unmittelbar ansprechenden Wege erreicht.“

In dem vorliegenden Band sind die Lieder der romanischen und germanischen Sprachen (vom Lateinischen bis zum Deutschen, unter Einschuß auch seltenerer Sprachen, wie des Katalanischen, Provençalischen, des Isländischen und Friesischen) enthalten. Ein ausführlicher Anhang, der eine Lautumschrifttafel, Übersetzungen, Quellenangaben, Register und kurze Beschreibungen der eingestreuten Instrumenten-Zeichnungen enthält, erhöht die praktische Verwendbarkeit des geschmackvoll ausgestatteten und handlichen Büchleins. Mit Spannung darf man den 2. Band erwarten, der die Lieder der keltischen, slawischen und übrigen europäischen Sprachen enthalten soll und den der Verlag *Merseburger* für das Frühjahr 1958 angekündigt hat.

Werner Krützfeldt

Ein Prüfstein der Gesangskunst

W. A. Mozarts „Solfeggien und Gesangsübungen“ (KV. 393), ein kleines Heft, herausgegeben von Hans Swarowsky und mit dem Continuosatz von Franz Eibner versehen, läßt sich gut als Ergänzung des Mozart=Albums der Maria Stader denken, welches kürzlich im gleichen Verlag (Universal-Edition, Wien) erschienen ist. Die Komposition wurde vermutlich im Jahre der Vermählung mit Konstanze Weber 1782 geschrieben und der jungen Frau gewidmet, welche mit Hilfe dieser Übungen sich wahrscheinlich auf die c-Moll-Messe vorbereiten sollte. Diese Solfeggien und Übungen enthalten die ganze Klangwelt Mozartscher Musik — alles, was eine Königin der Nacht, Konstanze, Gräfin, Donna Anna und Donna Elvira usw. beherrschen müssen. Alles wird verlangt: die so häufigen Melodiensprünge aus der Tiefe in die höchsten Lagen, ein ausgewogenes, fülliges *Messa di voce*, der lange durchtrainierte und gestützte Atem, Lockerung und Geschmeidigkeit der Kehle, das Aushalten von langen Noten in Ruhe und Tonfülle, sicheren Rhythmus in langsamen und schnellen Zeitmaßen, unvorhergesehene Tonschritte und Intervalle usw. Die ganze Skala eines langen Studiums kann an Hand dieser sechs Übungsstücke täglich überprüft werden. Die Anmerkungen von Hans Swarowsky sollten dabei gut beachtet werden. Zur Vervollkommenheit der menschlichen Stimme sollte der Beitrag von Mozart mit Dankbarkeit zur täglichen Verpflichtung werden.

R. L.

Neue Musik für Klavier

Die „*Suite variée pour piano*“ von Alexander Tansman (Universal-Edition, London) umfaßt kurze Sätzchen, die in sich geschlossen sind und dem geübten Klavierspieler nicht allzuviel Probleme stellen. Es handelt sich um spielerische, diatonische Musik mit farblichen Reizen aus bitonalen Gegenüberstellungen. Ungefähr zwei Minuten dauert die „*Emotion*“ für Klavier von Ernst Koltz, die in der Universal-Edition, Wien, erschienen ist. Sie hat expressiven Charakter und zeichnet sich durch gewisse Sensibilität aus. Dagegen erscheint die dreisätzige „*Klavier-Sonate*“ von Richard R. Bennett, die die Universal-Edition in London vorlegt, von dunkler Grundfarbe getönt. Ihr Charakter ist spröde bis herb und im zeitlichen Ablauf von einer gewissen Zähflüssigkeit.

Günter Bialas vertritt heute noch am saubersten und begabtesten eine musikalische Haltung, deren Ästhetik sich aus der „Sing- und Spielmusik“ ableitet. Die vorliegende Folge von Klavierstücken (Möseler-Verlag, Wolfenbüttel), „*Heptameron*“ betitelt, legt davon Zeugnis ab, daß der Komponist sein Handwerk beherrscht. Das sind sieben klar gebaute, einfallsreiche Stücke auf diatonischer Basis, die — nicht allzu schwer spielbar — hauptsächlich den Fingern spielerische Freude bereiten werden. In den „*Vier Balkan-Tänzen für Klavier*“ (Verlag Chester, London) stellt sich der Komponist Antonio Bibalo als ein temperamentvoller Interpret des Folkloristischen vor. Es sind effektvolle, virtuose Klavierstücke. In der Art Walter Niemanns sind die „*Variationen über ein griechisches Volkslied*“ für zwei Klaviere von Charles Spinks (Hinrichson Edition, London) angelegt, die noch jener Zeit anzugehören scheinen, da in gewissen Kreisen „Salon-Musik“

en vogue war. Allenfalls hat die Komposition hier und dort die äußere Bravour der Liszt'schen Klaviertechnik.
h. e.

Partiturspiel will gelernt sein

Der gute Eindruck des I. Bandes von Creuzburgs *Partiturspielschule* (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz) hat sich im kürzlich erschienenen II. Band erneut und in weiterem Umfange bestätigt. Thema des I. Bandes waren ausschließlich (und notwendigerweise) die alten Schlüssel. Im II. Band werden nun drei weitere Etappen erarbeitet: Stimmkreuzung, transponierende Instrumente und schließlich das Einrichten einer Partitur fürs Klavier, wenn diese nicht mehr notengetreu spielbar ist.

Creuzburg ist Praktiker; das Werk ist aus seiner Tätigkeit an der Detmolder Musikakademie entstanden. Hierin liegt der große Wert der Publikation. Der Lehrgang ist lebendig, die Methodik erprobt. Alle doktrinaire Enge wird vermieden. Was zu sagen ist, findet sich in knappen Zwischentexten; alles übrige bieten die Beispiele. Diese sind auch im neuen Band wiederum sehr geschickt ausgewählt. Schon der I. Band entging mit Glück der Gefahr allzugroßer stilistischer Gleichförmigkeit, was ja beim Thema „Alte Schlüssel“ schließlich nicht leicht ist. Der II. Band hat, das liegt in der Natur der Thematik, wesentlich weitere Möglichkeiten. Creuzburg nützt sie gut aus. Hervorzuheben ist seine Methode, Partituren nur auszugsweise wiederzugeben oder für das jeweilige Problem unwichtige Stimmgruppen in Klavierzeilen zusammenzufassen. Auch die Idee, Beispiele für methodische Zwecke umzuschreiben, also etwa in Bach=Chorälen die Stimmen zu tauschen, dürfte sich bewähren. Natürlich muß zusätzlich Original-Literatur herangezogen werden, wie ja überhaupt jeder derartige Lehrgang, da er nicht alles enthalten kann, sich laufend aus „echten“ Partituren zu ergänzen hat. Hier wäre vielleicht anzuregen, daß in Zukunft jedem Abschnitt weitere Literaturhinweise beigegeben würden; dem Selbststudierenden gäbe man damit eine wertvolle Hilfe. Daß eine Wiederholung und Befestigung des Themas „Alte Schlüssel“ in den neuen Band mit hineingearbeitet wurde, ist ein weiterer Vorteil.

Keineswegs besteht ja der Wert einer systematischen Unterweisung im Partiturspiel nur darin, brillante Partiturspieler für die Praxis zu erziehen (wo sie erfahrungsgemäß wenig gebraucht werden). Wichtiger ist schon die Vermittlung von Literaturkenntnissen (obwohl auch das heute z. T. Funk und Schallplatte übernehmen). Unerlässlich aber ist ein konsequentes Training in diesem Fach, um den werdenden Musiker aus der Enge rein instrumentalen Studiums heraus zu musikalischer Beweglichkeit zu erziehen. Der Berichterstatter, Leiter einer Kompositionsklasse, hält methodisches Partiturspiel sogar für die Ausbildung im Tonsatz für unumgänglich notwendig. Wie soll ein lebendiges Verhältnis zur Polyphonie vermittelt werden, wenn nicht durch ständiges Beschäftigen mit alter Vokalliteratur? Das alleinige Lesen und Diskutieren genügt nicht. Derjenige wird den besten Satz schreiben, der Lassos zweistimmige Gesänge, Bachs Choräle und (ich weiß, was ich sage!) Wagners Tristan sich aus der Partitur am Klavier erarbeitet hat. Aus diesem Grunde ist Creuzburgs

Werk nicht nur gut und nützlich, es ist auch wichtig, denn alle älteren Lehrgänge sind heute praktisch nicht mehr greifbar, soweit sie nicht überhaupt methodisch überholt sind. Man darf deshalb auf die noch zu erwartenden zwei weiteren Bände des Creuzburg-Werkes gespannt sein.

Hans Vogt

Leichte Klaviermusik

Die „16 kleinen Vortragsstücke“ op. 99 für Klavier zu zwei Händen von Norbert Sprongl (Doblinger-Verlag, Wien—Wiesbaden) stellen schon vom Titel her keine großen künstlerischen Ansprüche. Bei mittlerer Schwierigkeit eignen sie sich jedoch ausgezeichnet für den Unterricht. Die Geschlossenheit der Kompositionsformen innerhalb der einzelnen Stücke erleichtert das Verständnis, so daß das pädagogische Ziel einer Einführung in die Klangstruktur Neuer Musik voll zur Entfaltung kommen kann.

Neue Musik für Violine und Klavier

Die „Variationen f-Moll“ für Violine und Klavier (1948) von Ernst Ludwig Uray (Verlag Doblinger) leben ganz aus der Melodie, wobei die Klavierbegleitung sehr aufgelockert gehalten ist. Ein frisches musikantisches Stück, das allerdings große technische Anforderungen an die Spieler stellt.

In der Richtung ausgesprochener Konzertmusik liegt die „Sonata for Violin and Piano (Brandeis-Sonata)“ des in Amerika lebenden Österreichers Eric Zeisl (Verlag Doblinger). Der erste Satz dieses großangelegten dreisätzigen Werkes enthält starke agogische Steigerungen, die allerdings nicht immer von substantieller Spannung unterbaut sind. Das Andante religioso als Mittelsatz bietet der Violine große Möglichkeiten zu klanglicher Entfaltung, während im Schlußrondo die beiden Instrumente musikalisch eng ineinander verflochten sind. Obwohl das Werk formal vom klassischen Sonatenschema kaum abweicht, zeigt es vor allem in seiner thematischen Arbeit eine durchaus eigenwillige künstlerische Leistung.

nl

UNSERE NOTENBEILAGE

Für das weihnachtliche Musizieren im häuslichen Kreis haben wir einige bekannte Lieder in neuen Sätzen ausgewählt. Es handelt sich dabei um sogenannte Adlibitum-Besetzungen. Für die Ausführung gibt es viele Möglichkeiten, die sich aus der jeweiligen Zusammensetzung des Musizierkreises ergeben. Die Sätze können nur gesungen oder auch mit den verschiedenartigsten Instrumenten (Blockflöten, Streichern, Orff-Instrumenten) gespielt werden. Dabei ist es möglich, daß entweder der Cantus firmus gesungen und die anderen Stimmen gespielt oder alle Stimmen gemeinsam von Sängern und Spielern musiziert werden. Die Stimmen können beim instrumentalen Musizieren nach oben und nach unten oktaviert werden, wodurch die Sätze eine klangliche Bereicherung erfahren. Schöne Wirkungen lassen sich auch durch den Wechsel gesungener und gespielter Teile erzielen.

CHRONIK der »NZ für Musik«

Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt a. M.

Am 7. September 1957 fand eine Zusammenkunft der Mitglieder der Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt a. M. im Hause des Musikverlags B. Schott's Söhne in Mainz statt. Der Vorsitzende, Prof. Dr. Fleisch-Thebesius, berichtete von einer Reise einiger Vorstandsmitglieder nach Zwickau und Dresden. (Siehe auch „NZ für Musik“, September-Heft.) Anschließend fand eine Besichtigung des Schott-Museums statt.

Der Zusammenkunft ging eine Vorstandssitzung voraus, in der u. a. beschlossen wurde, den Präsidenten der Zwickauer Schumann-Gesellschaft, Prof. Dr. Laux, in den Vorstand der Frankfurter Schumann-Gesellschaft zu wählen. Prof. Dr. Fleisch-Thebesius war im Juli bereits Vorstandsmitglied der Zwickauer Schumann-Gesellschaft geworden.

Unter den neu eingetretenen Mitgliedern befindet sich Frau Branka Musulin. Dem Entgegenkommen von Frau Musulin ist es zu danken, daß an einem Zyklus von Interpretationsabenden der Künstlerin die Mitglieder der Frankfurter Schumann-Gesellschaft teilnehmen konnten. Die Interpretationsabende fanden an drei aufeinanderfolgenden Abenden Mitte September in der Staatlichen Hochschule für Musik, Frankfurt a. M., statt und wurden für die zahlreichen Besucher zu einem nachhaltigen Erlebnis.

Mozart im Lichte der Forschung

Die musikwissenschaftlichen Tagungen des der Internationalen Stiftung Mozarteum zu Salzburg angegliederten Zentralinstituts für Mozartforschung bestehen nunmehr zehn Jahre. Aus diesem Anlaß wurde die Eröffnungssitzung der heurigen Zusammenkunft in den stilvollen Rahmen des Tanzmeistersaals von Mozarts Wohnhaus am Makartplatz verlegt und von dem Vortrag der beiden Kirchensonaten KV. Nr. 274 und 275 eingeleitet, die in diesen Räumen entstanden sind. Aber gerade die erhöhte Bedeutung, die der diesmaligen Tagung zufiel, zwingt zu einer grundsätzlichen Betrachtung. Stets zeitlich mit der letzten Woche der Festspiele verbunden, besteht die Veranstaltung neben den internen Besprechungen des Instituts und der Redaktionskonferenz der neuen Mozart-Gesamtausgabe aus einer Reihe von Referaten, die vor ihrer Drucklegung im Mozart-Jahrbuch vorgelesen und zur Diskussion gestellt werden. Bei diesem Vorgehen, gegen das zunächst kaum etwas einzuwenden ist, ist man jedoch weitgehend vom Zufall abhängig, je nachdem, wie Forschungsglück und -pech die Karten mischen. Es kann dabei, wie in diesem Jahre, zu einer Häufung literarisch-musikalischer Querverbindungen und Quellenfunde kommen, es kann sich aber ebenso gut eine Reihung rein theoretischer Untersuchungen ergeben, die sich entsprechend ihrem Verwendungszweck im Jahrbuch besser für die Lektüre als für den Vortrag eignen.

Über diese Schwierigkeiten könnte man hinweggehen, wären nicht die gesamten Vorträge dem internationalen Festspielpublikum nach Werbung durch Ausland und in der Lokalpresse frei zugänglich. Diese durchaus begrüßenswerte Tatsache zwingt u. E. gebieterisch dazu, durch eine zentral gelenkte Planung die obengenannten Zufälligkeiten auszuschalten und eine engere Beziehung zu dem Festspielgeschehen selbst herzustellen. Man darf immerhin bei einem gewissen Prozentsatz der Festspielgäste ein Interesse für den gegenwärtigen Stand der Mozartforschung voraussetzen. Vor allem aber bieten sich immer

wieder Gelegenheiten, eine innere Beziehung zwischen Tagungs- und Festspielprogramm herzustellen. So soll z. B. dem Vernehmen nach im kommenden Jahr die Musik Händels und Bachs sehr betont im Festspielprogramm berücksichtigt werden. Liegt es da nicht nahe, vom Gesichtspunkt der Forschung selbst aus, aber ebenso für die Belehrung der Hörer, unser gesamtes Wissen über Mozarts inneres Verhältnis zur Barockmusik, zumal in seinen späteren Lebensjahren, einmal grundlegend zusammenzufassen? Wir denken hier also an ein grundlegendes Referat mit Korreferaten, Diskussion und umfassenden Beispielen in hochwertiger Ausführung. Neben diesem Zentralthema würden dann die Einzelergebnisse der Forschung wie bisher zwanglos Platz finden.

Einen kleinen Vorgeschmack auf die Möglichkeiten dieser Art konnte man diesmal in den Vorträgen des Wiener Ehepaars Badura-Skoda erblicken, das einen überaus frischen Zug in die Verhandlungen hineinbrachte. Ausgehend von dem gemeinsam verfaßten Buch über den gleichen Gegenstand, sprach zunächst der als Pianist hochgeschätzte Paul Badura-Skoda über die „Interpretation Mozartscher Klavierwerke“. Er befaßte sich dabei in erster Linie mit dem Generalbaßspiel in Mozarts Klavierkonzerten. Wenn auch diese Praxis in der Mitte des 18. Jahrhunderts ausstarb und die Mittelstimmen obligat wurden, so liegen doch Anzeichen und Beweise vor, daß Mozart das Klavier in den früheren Konzerten vielfach an den Stellen noch als Generalbaßinstrument verwendete, wo es nicht solistisch hervortritt. In diesen Fällen enthalten also die Autographen — etwa von den Köchel-Nummern 238 und 246 — einen sorgfältig bezifferten Baß, der allerdings auch von dem Vater Leopold stammen könnte. Die Salzburger Abschrift von KV. 246 zeigt darüber hinaus sogar einen von Mozart selbst sorgfältig ausgesetzten Generalbaß. Von KV. 415 an werden diese Nachweise darum schwieriger, weil die Konzerte zu Lebzeiten des Meisters nur im Manuskript vorlagen. Da Mozart sie selbst spielte, verzeichnete er naturgemäß keinerlei Hinweise auf die ihm in Fleisch und Blut übergegangene Praxis. In den Frühdrucken nach seinem Tode stehen dann wieder die die Akkordausfüllungen anzeigenden Bezifferungen. Die lebhafteste Diskussion um diesen Vortrag war besonders im Hinblick auf das bei der neuen Gesamtausgabe zu wählende editionstechnische Verfahren von großer Bedeutung.

Eng verwandt mit diesen Ausführungen, die die Bedeutung einer gründlichen musikwissenschaftlichen Schulung für den modernen Mozart-Interpreten deutlich in Erscheinung treten ließen, war der Vortrag von Dr. Eva Badura-Skoda über die Anbringung von freien Auszierungen in den Klavierwerken Mozarts. Mit klugem Bedacht wurde hier äußerste Zurückhaltung empfohlen. Vater Leopolds Violinschule und das korrespondierende Werk Philipp Emanuel Bachs über „die wahre Art, das Klavier zu spielen“ geben uns hier auch heute noch die wesentlichen Erläuterungen. Darüber hinaus wurden mancherlei Anregungen, zumal hinsichtlich der Fermatenauszierungen und der Kadenzen, gegeben.

Wir haben einleitend von der starken Berücksichtigung der literarischen Dokumente und Querverbindungen im diesmaligen Programm gesprochen. Besonders kennzeichnend hierfür ist bereits der Titel des von Prof. Dr. Erich Valentin (München) gehaltenen Vortrags: „Johann Andreas Schachtner, Freund der Mozarts (Seine Beziehungen zum Geistesleben des 18. Jahrhunderts)“. Der Nachsatz deutet bereits an, daß es sich hier im wesentlichen um eine Darstellung der geistigen Wandlung im kulturellen Leben Salzburgs um die Mitte des 18. Jahrhunderts handelte. Sie wurde sehr wesentlich bestimmt durch die von Schachtner vermittelte Hinwendung zu den Ideen Johann Christoph Gottscheds, auf die der Vortrag

ein sehr bezeichnendes und manche Vorurteile ausräumendes Licht warf. Neben mehr literarhistorischen Betrachtungen dieser Art nahmen vergessene Tagebücher und tagebuchähnliche Selbstbiographien einen breiten Raum ein, darunter die von dem erst 1832 verstorbenen Abt Stadler, der den zehnjährigen Mozart im Stift Melk spielen hörte (Prof. Dr. Robert Haas). Oberstaatsarchivar Dr. Herbert Klein (Salzburg) förderte aus dem Tagebuch des Paters Beda Hübner unbekannte Mozartiana von 1766/67 zutage, während Prof. Otto Erich Deutsch (Wien) die 85 Mozart betreffenden Eintragungen in dem Tagebuch des fürsterzbischöflichen Hofrats Joh. Baptist von Schiedenhofen analysierte. Kulturhistorisch-literarische Bezüge wiesen auch die Ausführungen des Kölner Professors Dr. K. G. Fellerer über „Mozart in der Betrachtung H. G. Nägels“ auf. Der 1772 geborene Schweizer Musikalienhändler und Verleger hat sich als scharfer Verfechter der rationalistischen Affektechnik recht schiefe Urteile über Mozart geleistet und ihn sogar als den „stillosen Musiker“ bezeichnet. Schließlich brachte noch Prof. Dr. Walter Hummel (Salzburg) amüsante Einzelheiten aus den von ihm zur Publikation vorbereiteten, unbekannten Tagebuchblättern der Nannerl Mozart, die der Bruder Wolfgang mit witzig-respektlosen Zusätzen versehen hat.

Werfen wir noch einen Blick auf die, wie gesagt, diesmal etwas in den Hintergrund tretenden stilkritischen und musikhistorischen Untersuchungen. Als ein wie stets durch seine Gründlichkeit und die Weite des Blicks auffallender Vortrag muß hier zunächst der des Marburger Musikwissenschaftlers Prof. Dr. Hans Engel über „Mozart zwischen Rokoko und Romantik“ genannt werden. Auch er traf die Feststellung, daß der Salzburger Meister dem Rokoko nicht angehört, dessen Stilprinzipien schon rein architektonisch gesehen in dieser Stadt kaum vertreten sind. Der Redner verbreitete sich dann über die Feststellungen Wyze- was und Aberts, die Mozart teils schon der Romantik, teils — wie Hermann Abert — dem Sturm und Drang zuordnen wollten. Von hier aus wurde das sogenannte „dämonische“ Element bei Mozart — von dem Musiker wie Schumann nicht das geringste zu entdecken vermochten — genau analysiert. Bezüglich der Romantik fehlt dem Dur-Komponisten Mozart ganz das Element des Weltschmerzes, den erst jene Zeit herausgebildet hat.

Prof. Dr. Hans-Joachim Moser (Berlin) hatte ein Thema gewählt, das im übertragenen Sinne viel mit dem zuvor besprochenen zu tun hat: „Mozart und die mehrerlei Zeitbegriffe der Musik“. Der Redner stellte hier die quantitativ-objektivierte Zeit der vom Herzpuls abstammenden Musizierzeit gegenüber und damit auch Mozarts elastischer, „humaner“ Spiel- und Singart. Notwendigerweise wurde hiermit auch den modernen, angespannten Tempis — etwa bei der Champagnerarie seit den Zeiten d'Andrades — das Urteil gesprochen.

In einem gewissen Zusammenhang zu den Vorträgen der Badura-Skodas kann man das Referat Prof. Dr. Walter Gerstenbergs (Tübingen) betrachten, das „Anmerkungen zum Klaviersatz Mozarts“ enthielt. Des Meisters Klangfarbenphantasie mit dem Kantablen als übergeordnetem Prinzip wurde hierbei von der Welt des vom Clavichord, nicht vom Cembalo herkommenden Hammerklaviers abgeleitet.

Bei den restlichen Referaten dominierten Echtheitsfragen (Heß, London), Hinweise auf alte Berliner Mozartdrucke (Elvers), historische Kuriosa (Paul Nettl, „Casanova und Don Giovanni“) und ähnliches.

Die Tagung wurde wie stets mit liebenswürdiger Umsicht von dem Vorsitzenden des Zentralinstituts, Prof. Dr. Wilhelm Fischer (Innsbruck) geleitet, der selbst über die „Spielstücke einer Innsbrucker Kunsthof von 1775“ berichtete. hgb

wir notieren

Zum Gedächtnis

Oskar Hagen, Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Wisconsin, USA, starb im 69. Lebensjahr. Der universal gebildete Kunstwissenschaftler und Dirigent erwarb sich besonderen Ruhm durch seine Bemühungen um das Opernschaffen Händels, dessen „Rosalinda“ er 1920 im Göttinger Stadttheater aufführte. Hierdurch leitete er die Händel-Renaissance der 20er Jahre ein. 1933 erwarb Hagen sich das amerikanische Bürgerrecht. Er widmete sich in USA hauptsächlich kunstwissenschaftlichen Studien (Mathias Grünewald, amerikanische und spanische Meister).

Im Alter von 57 Jahren verstarb in Zürich am 22. Oktober der Pianist und Musikpädagoge Prof. Walter Rehberg. Aus der Tradition von Liszt und d'Albert kommend, lehrte er an der Musikhochschule in Stuttgart und am Konservatorium Zürich. 1955 übernahm er die Leitung der Badischen Hochschule für Musik in Karlsruhe, mußte im Mai dieses Jahres jedoch dieses Amt aus gesundheitlichen Gründen niederlegen. Rehberg setzte sich früh für die zeitgenössische Musik ein und trat in den ersten Melos-Konzerten und auf den Donaueschinger Musiktagen als Pianist auf. Seine Herausgabe von Werken von Händel, Brahms, Schubert, Mozart, den Söhnen Bach, ferner seine eigenen Orchester- und Kammermusikwerke haben viel Anerkennung gefunden. Sein besonderer Einsatz galt Paul von Janko und seiner neuen Klaviatur.

Prof. Hans Ludwig W. Brehme verstarb am 10. November im Alter von 53 Jahren in Stuttgart. Seit 1928 wirkte er beständig in Stuttgart, zunächst als Klavierpädagoge und später (seit 1944) als Kompositionslehrer an der Staatlichen Hochschule für Musik. Seine Stuttgarter Tätigkeit erfuhr 1945–49 eine längere Unterbrechung, als er zum Lehrkörper des Hochschul-Instituts in Trossingen gehörte. Brehmes vielseitiges kompositorisches Schaffen umfaßt zwei Opern („Der Uhrmacher von Straßburg“, „Liebe ist teuer“), Orchesterwerke (u. a. 2 Sinfonien, 2 Klavierkonzerte) und Kammermusik, u. a.

Die Konzertsängerin Tiny Debüser von Passavant, eine durch die Interpretation neuer Musik bekannte Künstlerin, starb am 10. Oktober in Düsseldorf. Sie war eine der ersten hervorragenden Interpretinnen der Liedkunst von Rudi Stephan, Julius Weismann, Kilpinen, Joseph Haas, Hindemith, Toch und Wellesz. Hans Pfitzner verpflichtete sie zu zahlreichen Liederabenden. Sie brachte Hindemiths Zyklus „Die junge Magd“ zur Uraufführung. In Köln war Tiny Debüser Mitgründerin der „Gesellschaft für Neue Musik“ und wirkte ständig bei den Musikfesten in Donaueschingen mit.

In Basel ist am 10. Oktober 1957 im 67. Lebensjahr Egon Neudegg gestorben. Von 1932 bis 1948 war Neudegg Direktor des Basler Stadttheaters.

Der bekannte Operettenkomponist Ralph Benatzki verstarb am 17. Oktober nach kurzer Krankheit in einem Zürcher Krankenhaus. Er war 70 Jahre alt. Benatzki, einer der letzten großen Vertreter der

Wiener Operette, wurde 1887 in Budweis geboren und studierte in Wien, wo er die Doktorwürde für Philosophie erwarb. Nach dem Ersten Weltkrieg arbeitete er als freier Schriftsteller und Komponist. In den 30er Jahren übersiedelte er nach der Schweiz. Benatzki war Ritter der Ehrenlegion. Zu seinen bekanntesten Werken gehören: „Meine Schwester und ich“, „Das kleine Café“, „Die tanzende Maske“, „Die drei Musketiere“, „Im weißen Rößl“ u. a.

Bühne

In der Winterstagnone der Mailänder Scala ist die Uraufführung von Ildebrando Pizzettis Oper „Mord im Dom“ nach T. S. Eliot zu erwarten.

Das Ballett „Chemin de Lumière“ (Weg zum Licht) von Antoine Goléa wurde in der Pariser Oper aufgeführt. Die Musik schrieb Georges Auric, Serge Lifar hatte die choreographische Leitung.

Die Komische Oper Berlin hat Kompositionsaufträge an Paul Dessau für das Stück „Herr Puntilla und sein Knecht“ von Bert Brecht und an Paul Kont für „Lysistrata“ von Aristophanes vergeben.

Der amerikanische Komponist Henry Humphrey hat eine Oper „Mayerling“ komponiert, die die Tragödie des österreichischen Kronprinzen behandelt. Sie wurde im November in Cincinnati, USA, uraufgeführt.

Wie bereits gemeldet, wird die Berliner Städtische Oper Henzes „König Hirsch“ in der vom Komponisten autorisierten, gekürzten und überarbeiteten Neufassung wieder in den Spielplan aufnehmen. Infolge der Umbesetzungen und der Notwendigkeit, auch die Inszenierung zu überholen, verschiebt sich der mitgeteilte Premierentermin vom 23. November auf Januar/Februar 1958.

Die nordwestdeutsche Erstaufführung der Hindemith-Oper „Die Harmonie der Welt“ fand in Anwesenheit des Komponisten in Bremen statt. Unter der musikalischen Leitung von Heinz Wallberg und in der Inszenierung von Albert Lippert sangen u. a. Theodor Schlott (Kaiser Rudolf II.), Alfred Scheibner (Kaiser Ferdinand II.), Caspar Bröcheler (Johannes Kepler), Fritz Grumann (Wallenstein und Jupiter), Hugo Sieberg (Ulrich Grüber), Fritz Bramböck (Tansur, Saturn), Liselotte Thomamüller (Susanna), Erika Wien (Katharina). Die Bühnenbilder gestaltete Günther Schneider-Siemßen, die Chöre studierten Fritz Meyer und Ernst Meißner ein.

In der Berliner Staatsoper wird am 25. Dezember die Oper „Der Revisor“ von Werner Ege erstaufgeführt. Im Spielplan der Staatsoper ist für diese Saison außer der Uraufführung der Oper „Pulcinella“ von Bernhard Krol Othmar Schoecks „Penthesilea“ angekündigt.

Im April kommenden Jahres wird an der Staatsoper Wien die Oper „Mathis der Maler“ von Hindemith aufgeführt. Oscar Fritz Schuh ist Regisseur, Karl Böhm musikalischer Leiter und Robert Kautsky Bühnenbildner. Im Redoutensaal in Wien ist für Februar 1958 „Der Revisor“ von Werner Ege unter der musikalischen Leitung von Heinrich Hollreiser und in der Regie von Günther Rennert geplant.

Der Spielplan der Städtischen Oper Nürnberg sieht u. a. vor „Romeo und Julia“ von Heinrich Suter-



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE



meister, „Die Jugend des Simplicius Simplicissimus“ von K. A. Hartmann und den „Revisor“ von Werner Egk.

Für diese Saison kündigt die *Covent Garden Opera* in London Henzes neues Ballett „Ondine“ an.

Gustaf Gründgens wird im Januar 1958 in der *Mai-länder Scala* den „Oberon“ inszenieren.

Das Große Haus des *Mecklenburgischen Staatstheaters* bringt in der Wintersaison in Erstaufführung für die Ostzone Hindemiths Oper „Cardillac“. Die Mathis-Sinfonie Hindemiths wird in Schwerin und Cottbus zu hören sein. Auch das Städtische Theater Plauen bereitet Aufführungen des „Cardillac“ für diese Spielzeit vor.

Von Domenico Scarlatti wurde die Oper „Tetide in Sciro“ wiederentdeckt. Das Werk fand sich im Kloster San Francesco della Vigna in Venedig unter Manuskripten, die eingestampft werden sollten. Mit der ersten öffentlichen Aufführung der 1712 entstandenen Oper in Mailand wurde zugleich der 200. Todestag des Meisters gefeiert. Die konzertante Aufführung stand unter Stabführung von Aladar Janes.

Kunst und Künstler

Die „Sinfonischen Szenen“, die Gottfried von Einem im Auftrag des Bostoner Symphonieorchesters komponiert hat, gelangten dort im ersten Konzert der Saison unter Charles Münch zur Uraufführung.

Jan Koetsier schrieb „Anfang und Ende“ für eine Altstimme, Bratsche und Klavier. Die sechs Gesänge wurden vom Lore-Fischer-Trio im Bayerischen Rundfunk zur Uraufführung gebracht, sie sind Lore Fischer gewidmet.

Hans Ulrich Engelmanns „Fünf Orchesterstücke“ aus Magog werden unter Hans Müller-Kray am 21. Februar 1958 in Stuttgart innerhalb der Konzertreihe des Süddeutschen Rundfunks „Musik unserer Zeit“ uraufgeführt. Die „Strukturen für Orchester“ op. 15 des gleichen Komponisten sollen in Kopenhagen und in Argentinien zur Aufführung kommen.

Hermann Reutter komponierte ein Cellokonzert „Prozession“, das Gaspar Cassadó, dem das Werk gewidmet ist, im Dezember 1957 in Wiesbaden und Mainz uraufführt. Die Leitung des Orchesters der Städte Mainz und Wiesbaden hat Karl Maria Zwißler.

Am 13. November wurde Armin Schiblers Sinfonie Nr. 3, op. 44 (Fantasia notturna), in Winterthur uraufgeführt. Das Winterthurer Stadtorchester spielte unter Leitung von Clemens Dahinden. Das Werk erscheint in Kürze in der Schallplattenreihe Musica Nova bei Amadeo — Schweizer Vanguard.

Im kommenden Jahr wird Michael Tippets zweite Sinfonie, ein Auftragswerk für den britischen Rundfunk, unter Sir Adriaen Boult uraufgeführt.

Miklos Rozsa trat mit einem neuen Orchesterwerk hervor, das er „Konzert-Ouvertüre“ betitelte. Die Uraufführung fand in Düsseldorf unter Leitung des Komponisten statt.

Während der Hamburger Kirchenmusiktage 1957 fand die Uraufführung der evangelischen Messe „Unser Wandel ist im Himmel“ von Friedrich Micheelsen statt.

Aus dem Werk Fritz Müller-Rehrmanns brachte der Bayerische Rundfunk „Lustige Spielereien über eine Volksweise“ für großes Orchester op. 32 zur Uraufführung. Die Münchner Philharmoniker spielten unter Kurt Striegler.

Von der Stadt Duisburg erhielt Heinrich Sutermeister einen Kompositionsauftrag für ein Chorwerk. Die Uraufführung dieser Kantate „Der Allgegenwärtige“ wird G. L. Jochum auf dem nächsten Niederrheinischen Musikfest in Duisburg dirigieren. In einem weiteren Konzert des Niederrheinischen Musikfestes gelangt,

ebenfalls unter der Stabführung von G. L. Jochum, eine Sinfonie von Harald Genzmer zur Uraufführung. Zu den nächstjährigen Wiener Festwochen will Paul Burkhard sein neues Musical „Anatol“ nach Arthur Schnitzler (1893) im Josefstädter Theater als Uraufführung herausbringen.

Die Jury für die Einsendungen deutscher Komponisten zum Weltmusikfest 1958 in Straßburg (Juni) hat folgende Werke aus den Einsendungen ausgewählt: Boris Blacher: Orchester-Ornamente; Karlheinz Stockhausen: Zeitmaße; Bernd Alois Zimmermann: Sinfonie (Neufassung).

Paul Hindemith dirigierte das NDR-Sinfonieorchester in einem Konzert, das auch eigene Werke brachte. Auf Hindemiths Sinfonia serena folgten, gesungen von Sylvia Gärwiler, Schweiz, vier Lieder aus seinem „Marienleben“-Zyklus und Max Regers Hiller-Variationen. Sylvia Gärwiler sang in Vertretung der erkrankten Marianne Schedt.

Hermann von Beckerath unternahm eine ausgedehnte Konzertreise durch Südamerika. Dabei trat er auf u. a. mit den Cellokonzerten von Dvořák, Haydn, Boccherini und Schumann.

Generalmusikdirektor Prof. Artur Rother scheidet nach 24jähriger Zugehörigkeit mit Ende dieser Spielzeit aus dem Verband der Westberliner Städtischen Oper aus. Der 72 Jahre alte Dirigent wird jedoch auch weiterhin als Gast am Pult des Hauses erscheinen.

Am 1. September 1958 wird der langjährige Oberleiter der Oper am Nationaltheater Mannheim, Joachim Kläiber, seinen Posten aufgeben und nur noch Gastregie in Mannheim führen. Kläubers Nachfolger und stellvertretender Intendant wird zu Beginn der Spielzeit 1958/59 Ernst Poettgen, seit 1956 Regisseur an der Hamburgischen Staatsoper und vorher in Frankfurt, Salzburg und München tätig.

Jubilare

Am 15. Dezember wird der weltberühmte ungarische Volksliedforscher, Komponist und Musikpädagoge Zoltan Kodály 75 Jahre alt.

Der schwedische Komponist Kurt Magnus Atterberg, der am 12. Dezember seinen 70. Geburtstag feiert, war bis 1940 Ingenieur und als solcher in leitender Stellung am Patentamt in Stockholm. Er studierte jedoch auch Musik, und zwar in Stockholm (Hallén) und Stuttgart (von Schillings). Seit 1919 betätigte er sich als Musikkritiker und Dirigent in Stockholm. Als Komponist ist er durch Orchesterwerke (8 Sinfonien, Ouvertüren u. a.), Kammermusikstücke und Opern hervorgetreten. Seine Schrift „Mit Notenstift und Taktstock“ erschien 1946. Besondere Verdienste hat sich Atterberg um die Vereinigung schwedischer Tonssetzer erworben, der er seit 1924 als Präsident, seit 1947 als Ehrenpräsident vorstand.

Am 5. Dezember wird Ernst Toch 70 Jahre alt. Der geborene Wiener war in Mannheim und Berlin als Lehrer für Komposition tätig und ging 1934 von London aus nach Amerika. An der New School for Social Research in New York fand er eine Lehrstelle, bevor er seinen Wohnsitz nach Los Angeles verlegte, wo er seit 1940 Professor für Komposition an der Universität von Südkalifornien ist. Toch schrieb sinfonische Werke, Opern (Die Prinzessin auf der Erbse, Der Fächer u. a.) und Kammermusik.

Am 27. Oktober vollendete der Verleger Dr. Fritz Hertel, Inhaber des Berliner Bühnen- und Musikverlages Ahn und Simrock, sein 65. Lebensjahr.

Wilhelm Stross, Leiter des bekannten Stross-Quartetts und des Kammerorchesters Wilhelm Stross, Professor an der Münchner Musikhochschule und Herausgeber vieler Violinwerke, feierte am 5. November seinen 50. Geburtstag.

Ehrungen

Der Augsburger Mozartforscher Dr. *Ernst Fritz Schmid* ist vom österreichischen Bundespräsidenten mit dem großen silbernen Ehrenzeichen der Bundesrepublik Österreich ausgezeichnet worden. Schmid, früher Präsident der Deutschen Mozartgesellschaft, ist Mitglied des Zentralinstituts für Mozartforschung in Salzburg, Vorstand der Mozartgemeinde Augsburg und Editionsleiter der neuen Mozartgesamtausgabe.

Igor Markevitch, dem neuen künstlerischen Leiter des Orchestre Lamoureux in Paris, wurde im Oktober das Kreuz der Ehrenlegion durch den Komponisten Georges Auric überreicht.

Der in München lebende Komponist *Alois Melichar* erhielt nach Mitteilung des Generalkonsulats den österreichischen Professorentitel.

Mit dem Großen Verdienstkreuz des Verdienstordens der deutschen Bundesrepublik wurde der italienische Tenor *Benjamino Gigli* ausgezeichnet.

Berufungen

Rudolf Bing hat einen neuen Kontrakt mit der Metropolitan Opera Association New York für die nächsten fünf Jahre abgeschlossen mit Verlängerungsmöglichkeiten auf weitere zwei Jahre. Der alte Vertrag, der im Juni 1959 ablaufen würde, ist von beiden Partnern gekündigt worden. Nach dem neuen Vertrag wird *Rudolf Bing* das Haus auch in der schweren Zeit während der Verlegung der Met aus dem alten Gebäude am Broadway in das neue Heim innerhalb des geplanten Lincoln Centers leiten.

Nach Beendigung der laufenden Spielzeit geht Prof. *Oscar Fritz Schuh*, der Direktor des Berliner „Theaters am Kurfürstendamm“, als Generalintendant der Städtischen Bühnen für Oper und Schauspiel nach Köln. Schuh hat von der Stadt Köln einen Fünfjahresvertrag erhalten. Die Spielzeit 1958/59 wird von Schuh gemeinsam mit dem bisherigen Intendanten in Köln, *Herbert Maisch*, gestaltet, Schuh ist jedoch von Beginn an bereits als Generalintendant eingesetzt. Ob Schuh in der Spielzeit 1958/59 gleichzeitig auch in Berlin tätig sein wird, ist noch nicht geklärt.

Der aus Nürnberg stammende Musikwissenschaftler und Dirigent Dr. *Helmut Goldmann*, Schüler von Steglich, Agop, Scherchen, Schönherr, Kempen und Leitner, ist seit Beginn dieses Jahres Director titular des Staatlichen Symphonie-Orchesters Guadalajara (Mexiko). Er erhielt jetzt eine a. o. Professur an der Guadalajara-Universität mit Lehrverpflichtung am Konservatorium.

John Hopkins, bisheriger Dirigent des BBC Northern Orchestra, ist Chefdirigent des Rundfunks von Neuseeland geworden.

Zweiter Dirigent des Schottischen Orchesters von BBC wurde *Colin Davis*.

Prof. *Liko Amar*, der mit den Brüdern Paul und *Rudolf Hindemith* einst die Donaueschinger Musikfeste begründet hat und dessen Quartett-Vereinigung zu den Bahnbrechern der Neuen Musik gehörte, ist als Leiter einer Kammermusikklasse an die Staatliche Hochschule für Musik Freiburg i. Br. berufen worden. Prof. Amar wirkte seit 1933 an der Staatlichen Musikakademie in Ankara.

Einen Lehrauftrag für Volksliedkunde erhielt Prof. Dr. *Walter Wiora* von der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg i. Br. für das laufende Semester.

Wouter Paap, der Schriftleiter der niederländischen Zeitschrift „Mens en Melodie“, hat eine Berufung als Lehrer für Musikgeschichte an das Konservatorium für Tonkunst in Rotterdam und an die R.-K. Kirchenmusikschule in Utrecht angenommen.

Kammersängerin *Annelies Kupper* und die Kammersänger Professor *Karl Schmitt-Walter* und *Hans Hotter* wurden als Lehrkräfte an die Staatliche Hochschule für Musik München berufen. *Ursula Lentrodt* übernimmt die Harfenklasse an demselben Institut.

An Stelle des als Kapellmeister an die Königliche Oper in Stockholm verpflichteten *Kurt-Heinz Stölze* wurden die Pianisten *Heino Swarting* und *Rámon Walter* als Korrepetitoren an die Staatliche Hochschule für Musik Freiburg i. Br. verpflichtet.

Der Tenor *Franz Fehringer* übernahm eine Klasse für Sologesang an der Musikhochschule Heidelberg mit Beginn des Wintersemesters 1957/58.

Konzert

Vom 11. bis 14. August fand in Tokio das erste japanische Festival für zeitgenössische Musik statt mit Vorträgen, Diskussionen und drei Konzerten. Das erste Konzert war Anton Webern gewidmet, das zweite sieben jungen Komponisten (vier Japanern, zwei Deutschen, einem Franzosen) und das letzte den „Klassikern“ der Moderne, Schönberg, Berg, Messiaen und Strawinsky.

„Nänie und Dithyrambe“ von Carl Orff werden am 24. Januar 1958 in Erstaufführung für Italien im Rahmen der Abonnementskonzerte von Radio Turin zu hören sein. Der Dirigent des Konzertes ist *Rudolf Albert*, Dirigent des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks.

Karl-August Schirmer hat mit *Edwin Fischer* das Doppelkonzert c-Moll von Bach in Lausanne und Stuttgart gespielt, ferner in Stuttgart einen Klavierabend mit den Bach-Variationen von Reger gegeben.

Unter Leitung von *Berthold Lehmann* spielte das Städtische Orchester Hagen im ersten Zykluskonzert die 3. Sinfonie von Hans Werner Henze.

Der Karlsruher Oratorienchor zusammen mit dem Orchester Lamoureux brachten am 27. Oktober in Paris das Requiem von *Heinrich Sutermeister* zur Erstaufführung. Für den anwesenden Komponisten gestaltete sich die Aufführung unter *Alexander Krannhals* zu einem großen Erfolg. Der Chor plant, das Werk nun auch in Genua und später auf einer Konzertreise in Straßburg, München, St. Gallen, Zürich und Genf bekannt zu machen.

In der Musikalischen Akademie in München wurde am 1. November unter *Ferenc Fricsay* Honeggers „König David“ aufgeführt. Es sang der Münchner Lehrergesangsverein (Leiter *Jürgen Popp*) und die Solisten *Maria Stader*, *Marianne Radev*, *Ernst Häflinger*. *Anne Kerstens* wirkte als Sprecherin (Hexe von Endor), *Hans Baur* sprach den Part des Erzählers, es spielte das Bayerische Staatsorchester.

Das Sinfonieorchester der Stadt Aachen gab unter Leitung von *Wolfgang Sawallisch* im Oktober Konzerte in Genf und Antwerpen. Neben Werken von Beethoven und Dvořák stand die Uraufführung des Concerto für Orchester des jungen Berliner Komponisten *Frank Michael Bleyer*.

Goldklang-Blockflöten

in Ton und Ansprache immer hervorragend.

Nachweis von Fachgeschäften durch Heinrich Gill, Bubenreuth/bei Erlangen

Professor Heinz Schröter, der Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik Köln, spielte in Helsingborg (Schweden) und Hamburg Beethovens B-Dur-Klavierkonzert.

Der Chefdirigent des Städtischen Berliner Sinfonieorchesters, Hermann Hildebrandt, wurde erneut vom Island-Sinfonie-Orchester als Gastdirigent eingeladen und wird die Spielzeit 1957/58 mit einem Sibelius-Gedenkkonzert eröffnen. In einem der folgenden Konzerte ist Boris Blachers „Concertante Musik“ als Erstaufführung für Island vorgesehen.

Im Rahmen der „Tage der zeitgenössischen Kunst“ in Mannheim spielte Klaus Schilde das 2. Klavierkonzert von Bartók. Das Nationaltheaterorchester stand unter Leitung von Herbert Albert, es musizierte außerdem von Genzmer „Festliches Vorspiel“, von Dallapiccola „Due Pezzi per Orchestre“ und in Uraufführung von Hans Vogt „Masken“, eine lyrische Suite nach Gedichten von Kasack.

Das Lore-Fischer-Trio (Lore Fischer Alt, Rudolf Nel Viola und Hermann Reutter Klavier) brachte in Frankfurt im ersten öffentlichen Sinfoniekonzert des Hessischen Rundfunks unter Otto Matzerath das „Concerto grosso“ von Hermann Reutter zur Aufführung.

Elefterios Papastavro, der aus Saloniki gebürtige, seit Jahren in Paris ansässige Cellist — Meisterschüler von Pablo Casals — hat sich mit der Pianistin Magda Rusy zu einem Duo zusammengeschlossen. Eine Tournee führte den Künstler im vergangenen Winter durch die Sowjetunion. Im kommenden Jahr tritt er eine längere Konzertreise in die Vereinigten Staaten und nach Kanada an.

Der in Salzburg wirkende Lautenist und Gitarrist Dr. Heinz Bischoff trat in verschiedenen Konzerten in Italien auf.

Eine Matinee mit Werken von Luzerner Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts wurde mit einem Tedeum von F. L. Meyer von Schauensee abgeschlossen; in Referaten boten Dr. J. A. Saladin, Dr. W. Jerger und Dr. O. Fries einen Überblick über das Musikleben Luzerns vom Mittelalter bis zur Gegenwart.

Auf Schloß Elmau wird, wie in den Vorjahren, vom 19. bis 26. Januar 1958 eine Woche barocker Kammermusik durchgeführt. Ihre Leitung übernahm wiederum Li Stadelmann, die mit führenden Instrumentalsolisten des Bayerischen Rundfunks selten gespielte Werke des 17. und 18. Jahrhunderts aufführen wird. Für den vokalen Teil der reichhaltigen Vortragsfolge konnte Kammersänger Walther Ludwig gewonnen werden.

Im 4. Volkskonzert der Zürcher Tonhalle-Gesellschaft brachte Samuel Baud-Bovy mit Lottie Morel als Solistin das neue Klavierkonzert von André-François Marescotti, Genf, zur Uraufführung.

Die Bamberger Symphoniker hatten Heinz Wallberg erneut die Novembertournee mit zehn Konzerten übertragen.

Mit der Leitung des neugegründeten deutsch-amerikanischen Sinfonieorchesters Kaiserslautern wurde Paul Landenberger, Kapellmeister am Pfalztheater Kaiserslautern und Dirigent des Musikvereins, beauftragt.

Rundfunk

Uraufführungen von Roman Haubenstock-Ramati, Pierre Boulez und Luigi Nono (Kantate für zwei Solostimmen, Chor und Orchester) werden den Charakter der Jubiläumskonzerte im „neuen werk“ des Norddeutschen Rundfunks Hamburg am 12. und 13. Januar bestimmen. Aus dem gleichen Anlaß wird der gesamte bisher unveröffentlichte Nachlaß von Arnold Schönberg aufgeführt, u. a. das Fragment „Die Jakobsleiter“. „Das neue werk“ wird am 12. Januar zum 50. Male gesendet. Die Leitung der Festkonzerte hat Hans Rosbaud.

Der Saarländische Rundfunk hat eine Sendung vorbereitet unter dem Thema „Die Neue Musik am Kreuzweg“. Josef Rufer und der Komponist Hans Werner Henze werden sich vor dem Mikrophon über dieses Thema unterhalten.

Ein Nachtkonzert des Bayerischen Rundfunks am 25. November war dem Schaffen Karl Höllers gewidmet, der vor einigen Monaten seinen 50. Geburtstag beging. Seine „Passacaglia und Fuge für Orchester“ ist 1938 entstanden, die „Hymnen für Orchester“ 1933. Die Bamberger Symphoniker spielten die beiden Werke unter Rudolf Albert.

Das „Concerto für Mixturtrautonium und Streichquartett“ von Jürg Baur ist auch von Radio Bremen aufgenommen worden. Solisten waren Oskar Sala und das Schafferquartett. Der Bayerische Rundfunk plant gleichfalls eine Sendung des Werkes.

Zwei interessante Sendungen bot der Bayerische Rundfunk im November: Ein Abend stellte zwei Darmstädter Komponisten vor. Die „Sieben capricci ritmici“ für Klavier von Hermann Heiß wurden von Else Stock gespielt. Carla Henius sang, vom Komponisten begleitet, die „Intérieurs“ für Sopran, Klavier und Hilfsinstrumente. Hans Ulrich Engelmanns Quartett Nr. 2 wurde vom Hamann-Quartett Hamburg interpretiert. In einem Abendstudio erklang Arnold Schönbergs „Pierrot Lunaire“ für Sprechstimme und fünf Instrumente, vorgetragen von Jeanne Héricard, Sprechstimme, Pietro Scarpini, Klavier, Fritz Kirschner, große und kleine Flöte, Rudolf Gall, Klarinette, Anron Fischer, Baßklarinette, und Walter Reichardt, Violoncello.

In einem Programm des Hessischen Rundfunks Frankfurt, „Junge deutsche Dodekaphonisten“, waren Henzes „Pas d'Action“ und Zimmermanns „Perspektiven“ zu hören.

Das Divertimento von Karl Schäfer über ein Thema von Conrad Paumann für Bratsche und Kammerorchester wurde vom Niedersächsischen Symphonieorchester unter Leitung von Helmuth Thierfelder, mit Hedwig Thierfelder als Solistin, in Hannover aufgeführt und außerdem von Radio Bremen aufgenommen.

Die Stuttgarter Altistin Herta Schulz-Siebold wurde von der Schweizerischen Rundpruchgesellschaft, Studio Basel, eingeladen, im Februar 1958 ein Liederprogramm von Richard Strauss zu singen.

Radio Bremen brachte unter Leitung von Siegfried Goslich das Perpetuum mobile für großes Orchester aus dem Nachlaß von Kurt von Wolfurt und die Daina-Suite über litauische Volksliedthemen von Vaclav Nelhybel zur Uraufführung.

Haben auch Sie daran gedacht,

zu Weihnachten ein „NZ“-Abonnement zu schenken



Das Rundfunk-Sinfonieorchester Leipzig unternahm eine Tournee durch die Tschechoslowakische Republik unter den Dirigenten Hanz Bongartz, Horst Stein und Vaclav Neumann.

Anlässlich der 700-Jahr-Feier der Stadt Braunschweig (Lahn) gelangte die „Serenade für Bläserquintett“ von Friedrich Zipp durch das Solisten-Ensemble des Hessischen Rundfunks zur Uraufführung.

Vom 21. bis 25. Oktober veranstaltete der Süddeutsche Rundfunk eine „Woche leichter Musik“. Als Motto stand den Konzerten die Frage voran: „Können zeitgenössische Komponisten unterhalten?“ Komponisten von internationalem Format erschienen mit Werken, die als Modelle moderner Unterhaltungsmusik angesprochen werden können. Die öffentlichen Aufführungen fanden in der Stuttgarter Liederhalle und in der Villa Berg statt.

Mit einem Konzert am 27. April 1958 wird Olivier Messiaen zum erstenmal dem Publikum der öffentlichen Konzerte des Nordwestdeutschen Rundfunks Hamburg vorgestellt. Unter der Leitung von Hans Rosbaud spielt das Rundfunksinfonieorchester die zehnsätzige Turangalila-Sinfonie mit Yvonne Loriod als Solistin. Dem Komponisten ist inzwischen ein Kompositionsauftrag des NDR zuteil geworden für ein Orchesterwerk, das in der Spielzeit 1958/59 uraufgeführt werden soll.

Seit 6. Oktober sendet der Südwestfunk nach einem neuen Programmplan, der wöchentlich 67 Sendungen ernster Musik enthält, unter ihnen allein sieben Nachtprogramme von jeweils 30, 60, 75 und 90 Minuten.

Die Woche vom 20. bis 26. Oktober widmete Radio Bremen der *Ungarischen Musik*. Neben Orchester-musik aus Ungarn und ungarischer Volksmusik kamen ungarische Künstler und Komponisten zu Gehör, u. a. Julian von Karolyi, Zsolt Ketszery, das Tatrai-Quartett und Andor Foldes. Eine Sondersendung brachte am 25. Oktober die Oper „Herzog Blaubarts Burg“ von Bartók in einer Aufnahme des Süddeutschen Rundfunks mit Heinz Rehfuss als Blaubart und Ira Malaniuk als Judith; das Süddeutsche Rundfunk-Sinfonieorchester dirigierte Hans Müller-Kray.

Musikerziehung

Dem scheidenden Kompositionslehrer der Staatlichen Hochschule für Musik Köln, Frank Martin, widmete die Hochschule einen Kompositionsabend. Das Streichtrio 1936, das Trio über ländliche Volksmelodien 1925, die Ballade für Violoncello und Klavier von 1949 und die Etüden für zwei Klaviere 1957 umrahmten die Ansprache des Direktors der Lehranstalt, Prof. Heinz Schröter.

Die Staatliche Hochschule für Musik in Freiburg veranstaltete anlässlich des 50. Geburtstages von Wolfgang Fortner ein Festkonzert. Mitglieder des Instituts spielten das Trio für Violine, Viola und Cello (1953), die Kantate „Mitte des Lebens“, die „Sieben Elegien“ für Klavier-Solo und die New Delhi Musik.

Mit Beginn des neuen Semesters hat die Kölner Musikhochschule den Aufbau neuer Kurse und Institute in Angriff genommen: Kurt Edelhagen hält einen Jazzkurs; Walter Friedländer leitet ein Seminar für Musikkritik; ein Seminar für Rundfunktechnik, eine Klasse für Gebrauchsmusik in Film und Funk sind eingerichtet worden (ständiger Dozent: Siegfried Goslich von Radio Bremen). Mit Hilfe einer Spende von 100 000 DM von seiten des Westdeutschen Rundfunks wird das Tonstudio ausgebaut.

Die Kirchenmusikschule der Ev.-Luth. Landeskirche Hannover hat mit dem Wintersemester 1957 ein

neues Haus bezogen. Sie ist in die Häuser Am Markte 4/5 übergesiedelt, die unmittelbar bei der Marktkirche liegen. Das neue Gebäude hat zwanzig Seminar- und Übungsräume, in denen unter anderem zwei neue Übungorgeln aufgestellt sind. Ein Wohnheim enthält fünfundzwanzig Betten und eine Mensa. Die Zahl der Studierenden beträgt zur Zeit fünfund-dreißig. Es ist in Aussicht genommen, auch den Kantoren der Landeskirche eine Fortbildung in der Kirchenmusikschule in Form von Werkwochen und Teilnahme am Semester zu ermöglichen.

Die Universität Köln hat eine neue Studiobühne für Studioaufführungen des Theaterwissenschaftlichen Instituts und für „offene Musikabende“ errichtet.

Aus Anlaß des 30jährigen Bestehens der Essener Folkwangschule für Musik, Tanz und Sprechen hat die Gesellschaft der Freunde und Förderer der Schule zusammen mit dem Verein Villa Hügel einen Folkwang-Begabtenpreis gestiftet. Er soll in jedem Jahr in Höhe von 1000 DM neu verteilt werden.

Die von Prof. Bruno Vondenhoff geleitete Opernschule an der Staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt trat mit der szenischen Aufführung folgender Opern an die Öffentlichkeit: „Der Philosoph vom Lande“ von Galuppi (deutsche Erstaufführung der Neubearbeitung von E. Wolf-Ferrari) und „Die alte Jungfer und der Dieb“ von Menotti. Ausführende waren Studierende der Opernschule (Gesangsklasse Prof. Lohmann) und das Hochschulorchester (Gesamtleitung: Prof. Vondenhoff, Regie: Dr. Skraup, Bühnenbild: Baumgarten).

Unter der musikalischen Leitung von Direktor Dr. Fritz Schnell und der Spielleitung von Karl Krollmann brachte die Opernschule des Leopold-Mozart-Konservatoriums Augsburg mit Studierenden der Gesangsklasse Keldi die beiden Opern-Einakter „Der betrogene Kadi“ von Gluck sowie die „Komödie auf der Brücke“ von Martinu zur Aufführung.

Die Staatliche Hochschule für Musik, Stuttgart, feierte im November ihr hundertjähriges Bestehen. Aus diesem Anlaß wurden in der Zeit vom 15. bis 24. November von der Hochschule fünf Kammermusikabende im Fünfecksaal der Liederhalle, zwei Kirchenkonzerte (Markuskirche und St. Eberhard) und ein Opernabend mit ausschließlich zeitgenössischer Musik veranstaltet. Den Kern des Programms bildeten gegenwärtig an der Hochschule künstlerisch wirkende sowie mit ihr eng verbundene Komponisten.

Einen Fonds von etwa 5 Millionen norwegischen Kronen (2,9 Millionen DM) stellte die Eduard-Griegs-Stiftung, die aus den Konzerteinnahmen der Werke Griegs gespeist wird, der Begabtenförderung zur Verfügung.

Die Musikakademie der Stadt Basel veranstaltete vom 14. bis 19. Oktober gemeinsam mit dem Schweizerischen Musikpädagogischen Verband in Verbindung mit der Ortsgruppe Basel der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik eine Studienwoche für Neue Musik, wofür sie die Herren Prof. Dr. Mersmann, Köln, und Walter Frey, Zürich, gewinnen konnte.

Einen Kursus für junge Dirigenten wird auf Anregung von Prof. Joachim Tiburtius Herbert von Karajan in Berlin leiten. Vorgesehen sind zunächst fünf Termine, die sich auf die Hauptsaison verteilen. Karajan will die Kurse unentgeltlich halten.

Prof. Dr. Artur Hartmann, stellvertretender Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg i. Br., hat an der Universität Bahia in Salvador im Rahmen der von H. J. Koelreutter geleiteten Internationalen Ferienkurse Gastvorlesungen über Musiktheorie, Musikästhetik, Musikpädagogik und eine Einführung in das Orff-Schulwerk gehalten. Im Anschluß daran hielt er in São Paulo und Rio de Janeiro Vorlesungen und Vorträge.

In diesem Semester spielt Prof. Helmut Walcha an mehreren Abenden in der Aula der Universität Frankfurt Orgelmusik mit Werken von Bach. Es wirkt die Geigerin Annemarie Jochum mit.

Am 25. Oktober sprach in der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg Dr. Everett Helm zu dem Thema „Musik in USA“. Auf Grund der Analyse von zahlreichen Beispielen auf Schallplatten wurden die Stilrichtungen der zeitgenössischen amerikanischen Musik erläutert.

Robert-Alexander Bohnke spielte am Hochschulinstitut für Musik, Trossingen, dessen Lehrkörper er angehört, Kompositionen von Tscherepnin und Skrjabin.

Die Sonate in d für Blockflöte und Klavier des seit kurzem in Basel wirkenden Flötisten Hans-Martin Linde wurde, nachdem sie im letzten Jahr vom WDR urgesendet wurde, nun auch vom Bayerischen Rundfunk übertragen.

Detlef Kraus, Leiter einer Meisterklasse für Klavier am Städtischen Konservatorium in Osnabrück, spielte dort sämtliche Beethoven-Sonaten.

In Regensburg fand ein gutbesuchter Lehrgang des Landesverbandes Bayern der Musikalischen Jugend Deutschlands unter der Leitung von Hermann Handwerker statt. Das Gesamtthema, unter das Konzerte, Diskussionen und Vorträge (Prof. Dr. Erich Valentin, Dr. Hermann Pfrogner) gestellt waren, lautete „Musica nova 1350 — Musica viva 1950“. Es wirkten mit das Münchener Kammerorchester (Hans Stadlmair), die Münchner Chorbuben (Fritz Rothschild), die Regensburger Domspatzen (Prof. Dr. Th. Schrems), das Kammerorchester der Gruppe Kitzingen (Hermann Rupperti), das Akademische Kammerorchester München (Rein-Zehetbauer), das Kammerorchester der Gruppe München (Ingo Gronfeld) und mit einer Jazz-Stunde die Gruppe Regensburg (Rich. Wiedemann).

Die Schule Birklehof in Hinterzarten im Schwarzwald brachte anlässlich eines feierlichen Elterntages Orffs „Carmina burana“ (in der Fassung für Klaviere und Schlagzeug) zur Aufführung. Die Leitung des hundertstimmigen Schülerchors hatte der Musiklehrer der Schule, Graf Bassewitz, Solisten waren Hildegard Liehl, Michael Frowein, Reinhard Till, Adolf Sieveking und Heiner Berger.

Unter dem Titel „Mit Trommeln und Zimbelen — Kinder musizieren in der Kirche“ brachte der Süddeutsche Rundfunk eine Sendung über Versuche einer neuen Gestaltung des Kindergottesdienstes mit dem Orff-Schulwerk.

Franz Eibner hielt in der Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Wien drei Vorträge zur Einführung in das Stoffgebiet der „Schenken Kurse“.

Die Private Musikschule Koller in Heidelberg stellte in einem Musizierabend Spielmusiken von Bergese und Orff heraus. Georg Koller sprach einleitende Worte.

Otto Spreckelsen studierte mit dem Itzehoe Konzertchor und dem Schulchor der Bismarckschule Elmshorn die „Carmina burana“ von Carl Orff ein. Begleitet von Mitgliedern des Philharmonischen und Staatsopernorchesters Hamburg fand das Werk in Itzehoe und Elmshorn begeisterten Anklang. Die Gesangs-

solisten waren Ilse Siekbach, Sopran; Fritz Göllnitz, Tenor; Claus Ocker, Bariton.

Zum 75. Geburtstag von Kiem Pauli veranstaltete die Bayerische Akademie der Schönen Künste in München eine Feierstunde, bei der Prof. Dr. K. A. von Müller über „Kiem Pauli und das bayerische Volkslied“ sprach.

Gerhard Krause hielt am Hochschulinstitut für Musik, Trossingen, einen Vortrag über die Musik Israels mit Beispielen der chassidischen, jemenitischen Musik, sowie Ausschnitten aus Kompositionen zeitgenössischer Meister, insbesondere von Moses Pergament und Ernst Bloch.

Unter dem Titel „Neue Musik“ führt die Musikbücherei der Stadt Düsseldorf im Winterhalbjahr eine Vortragsreihe an Hand von Schallplatten durch. In der ersten Veranstaltung am 21. Oktober sprach Studienrat Hans Stocken über Orffs „Carmina burana“.

Musikforschung

Die Beethoven-Handschriftensammlung, die der verstorbene Zürcher Arzt Dr. med. Dr. h. c. H. C. Bodmer dem Bonner Beethoven-Haus vermachte, wurde im Geburtshaus Beethovens für die Forschung freigegeben. Die Sammlung besteht aus Skizzen und Manuskripten und aus ca. 450 Briefen Beethovens. Damit verfügt das Bonner Beethoven-Haus über die umfassendste Beethovenbriefsammlung.

Die 38. Hauptversammlung der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft fand in Luzern statt. Zentralpräsident Dr. Ernst Mohr durfte eine rege Tätigkeit feststellen. Wegen der Herausgabe von Band 6 und 7 der Senfl-Ausgabe, bearbeitet von Professor Dr. A. Geering, Bern, wird mit den mitbeteiligten deutschen Stellen verhandelt. Band 2 und 3 der Schweizerischen Musikdenkmäler (Dr. H. P. Schanzlin, Basel, „Johann Melchior Gletle, Ausgewählte Kirchenmusik“ und Dr. P. A. Gaillard, Lausanne, „Psalmen und Chansons von Louis Bourgeois“) liegen druckfertig vor; die Reihe der musikwissenschaftlichen Publikationen wird fortgesetzt mit der Abhandlung „Der Kontrapunkt bei Mozart“ von Dr. M. Taling. Die Basler Ortsgruppe hat die von Dr. H. Oesch zusammengestellte „Gedenkschrift Jacques Handschin“ (Aufsätze und Bibliographie) sowie den durch Dr. H. Zehntner bearbeiteten „Thematischen Katalog der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts in den Handschriften der Universitätsbibliothek Basel“ von Dr. E. Refardt herausgebracht.

Festspiele und Wettbewerbe

Das „Théâtre des Nations“ in Paris hat für die Internationalen Festspiele 1958 einen Monat mit zeitgenössischen deutschen Opern vorgesehen. Die Städtische Oper Berlin soll mit Henzes Oper „König Hirsch“, Weills „Bürgschaft“, mit den Balletten „Maratona di Danza“ von Henze, „Le Sacre du Printemps“ von Strawinsky sowie mit Blachers „Abstrakter Oper Nr. 1“ in Studioinszenierungen gastieren. Die Hamburgische Staatsoper wurde mit „Lulu“ von Alban



DIE WULF-FIDEL

Ein Instrument für alte und neue Musik

Vier Stimmgattungen — Sechs Saiten — Leicht erlernbar. Preise und Teilzahlungsbedingungen im Prospekt.
Fidel-Literatur nennt die kostenlose Hauszeitschrift DAS JUNGE WERK

MÖSELER VERLAG WOLFENBÜTTEL

Berg eingeladen, die Württembergische Staatsoper plant „Antigona“ von Orff und „Der Revisor“ von Egk. Aus der Ostzone werden die Städtischen Bühnen Leipzig die Oper „Die Verurteilung des Lukullus“ von Dessau-Brecht zur Aufführung bringen.

Für 1958 sehen die *Bayreuther Festspiele* wie in diesem Jahre 27 Vorstellungen vor, darunter zwei geschlossene Veranstaltungen für die Gewerkschaften. Mit „Lohengrin“ in der Inszenierung von Wieland Wagner werden die Festspiele am 23. Juli eröffnet. „Die Meistersinger von Nürnberg“, die nach dem bisher geltenden Turnus abgesetzt werden müßten, werden nun bereits in der dritten Spielsaison übernommen. „Tristan und Isolde“ stehen neben „Parsifal“ viermal, der Ring zweimal auf dem Programm.

Anläßlich der 800-Jahr-Feier der Stadt München hat Staatsintendant Willy Duvoisin für das Theater am Gärtnerplatz zwei Werke zur Uraufführung erworben: „Rappelkopf“, Zauberoper in zwei Akten von Mark Lothar (Text nach Raimund von W. M. Treichlinger) und „Bajuwaren“ von Franz Xaver Lehner (Text von Hans Fitz). Die Staatsoper wird die Opernfestspiele im „Alten Residenztheater“ (Cuvillies-Bau) abhalten.

Im Sommer 1958 wird in Mittenwald eine *Internationale Sommerakademie für Geigenbauer* von der Internationalen Vereinigung für zeitgenössisches Musikschaffen und der Kurdirektion Mittenwald durchgeführt. Die Tagung steht unter dem Thema „Virtuosität und Geigenbaukunst“. Es ist auch ein internationaler Wettbewerb für Geigenbauer vorgesehen.

Beim *Internationalen Wettbewerb Pablo Casals* in Paris errang die Cellistin Angelika May, Studierende der Staatlichen Hochschule für Musik München, unter 39 Teilnehmern den 2. Preis, der ihr sowie dem 1.-Preis-Träger, dem Amerikaner Leslie Parnas, und den Inhabern des 3. und 4. Preises, zwei Russen, von Pablo Casals persönlich nach dem Abschlußkonzert überreicht wurde. Angelika May spielte außerdem im französischen Fernsehen und wurde für ein Konzert in Cannes verpflichtet.

Beim diesjährigen *Internationalen Musikwettbewerb in Genf* wurden die beiden Fagottisten Eberhard Buschmann und Frits Wolken, Studierende der Fagottklasse der Musikakademie in Detmold (Prof. Albert Hennige) mit je einer Medaille ausgezeichnet.

Der Komponist Karl Amadeus Hartmann wurde auf Wunsch von Königin Elisabeth von Belgien in das Preisrichterkollegium des *Internationalen Musikwettbewerbs in Brüssel* berufen.

Die Royal Liverpool Philharmonic Society führt vom 12. bis 23. Mai 1958 unter Leitung von William Steinberg und John Pritchard einen *Internationalen Dirigenten-Kurs und -Wettbewerb* für Nachwuchs-Dirigenten (unter 40 Jahren) durch. Der beste britische Nachwuchs-Dirigent wird ein einjähriges Engagement als zweiter Kapellmeister des Philharmonischen Orchesters Liverpool erhalten; außerdem werden zwei Geldpreise in Höhe von 3000 DM und 1200 DM verliehen. Jeder Wettbewerbsteilnehmer hat Gelegenheit, zwei Proben von mindestens je 20 Minuten Dauer mit dem Philharmonischen Chor Liverpool zu halten. Voraussetzung zur Teilnahme ist die Vertrautheit mit folgenden Werken: Concerto grosso Nr. 10 d-Moll (Händel); Ouvertüre zur „Zauberflöte“ (Mozart); Egmont-Ouvertüre (Beethoven); V. Sinfonie c-Moll (Beethoven); V. Sinfonie h-Moll (Schubert); IV. Sinfonie A-Dur (Mendelssohn); II. Sinfonie D-Dur (Brahms); VI. Sinfonie h-Moll (Tschaikowsky); Sinfonische Dichtung „Don Juan“ (Strauss); Ouvertüre Cockaigne (Elgar); Siegfried-Idyll (Wagner); Ouvertüre Beatrice und Benedict (Berlioz); La Cenerentola (Rossini); Klavier-Konzert a-Moll (Schumann); Cello-Konzert D-Dur (Haydn); Violin-Konzert e-Moll

(Mendelssohn) und zwei der folgenden zeitgenössischen Werke: Variationen über ein Thema von Frank Bridge (Britten); Tanz-Szenen (Fricker); Petruschka (Strawinsky); Divertimento für Streicher (Bartók). Weitere Wettbewerbsbedingungen sind durch die Royal Philharmonic Society Liverpool/England, Hope-Street, zu erfahren.

Unter der Bezeichnung „*Stella alpina d'oro 1958*“ (Goldenes Edelweiß 1958) führt das Fremdenverkehrsamt der Provinz Varese (Italien) einen mit Preisen von 50 000 bis 500 000 Lire ausgeschriebenen Kompositionswettbewerb für ein Berglied (in italienischer, französischer, deutscher und spanischer Sprache) durch. Einsendungsschluß: 28. Februar 1958. Interessenten erhalten die genauen Wettbewerbsbedingungen durch Drei-Ringe-Musikverlag, Freiburg i. Brsg., Herrenstraße 49.

Gesellschaften und Vereine

Am 28. Oktober ist die *Gesellschaft der Freunde der Deutschen Oper am Rhein E.V.* in Düsseldorf gegründet worden. Sie setzt es sich zum Ziele, das zeitgenössische Schaffen zu fördern, Studienveranstaltungen und Vorträge durchzuführen, Studienstipendien an Nachwuchskräfte zu gewähren und Aufträge an Komponisten zu erteilen. Den Vorsitz führt Wirtschaftsprüfer Fritz Diezel, Düsseldorf; zum Vorstand gehören: Dr. med. August Achilles, Düsseldorf; Dr. Wolfgang Maiweg, Düsseldorf; Dipl.-Ing. Werner Heckmann, Duisburg; Dr. Wolfgang Vollrath, Duisburg.

Nachdem die einst von Dr. Drewes begründete Sibelius-Gesellschaft nicht mehr bestand, schlossen sich im März dieses Jahres die deutschen Sibeliusfreunde zu einer „*Deutschen Sibelius-Gesellschaft E.V.*“ zusammen. Unter dem Vorsitz von Generalmusikdirektor Karl Elmendorff hat die Gesellschaft sich in Wiesbaden, Burgstraße 6, niedergelassen. Der Wirkungskreis der Gesellschaft beschränkt sich auf Deutschland und die Deutschen im Ausland.

In Amsterdam wird die Gründung einer „*Europäischen Kulturstiftung*“ vorbereitet. Die Finanzierung soll, ähnlich wie in den USA, durch große Firmen erfolgen. Vom 22. bis 24. November war zu diesem Zweck ein Intereuropäischer Kongreß anberaumt worden, an dem Bundeskanzler Dr. Adenauer die Bundesrepublik Deutschland vertrat.

Eine *Gesellschaft der Orgelbauer* wurde in Amsterdam ins Leben gerufen. Zu dem vorläufigen Vorstand gehören u. a. auch A. G. Jehmlich, Dresden, und A. Fuhrer, Wilhelmshaven.

In Toblach (Pustertal) wurde zu Ehren Gustav Mahlers am 2. Oktober eine Gedenktafel an der Mauer des Trenkerhauses enthüllt mit der Inschrift: „In den Sommermonaten der Jahre 1908–1910 wohnte in diesem Hause Gustav Mahler. Hier entstanden: Die IX. Symphonie, Das Lied von der Erde und die unvollendete X. Symphonie“. Zu der von der Gemeinde Toblach gemeinsam mit der 1955 gegründeten *Gustav-Mahler-Gesellschaft* veranstalteten Feier erschienen außer Behörden des Ortes und des Landes der Präsident der Internationalen Gustav-Mahler-Gesellschaft, Dr. Pollnauer, und Gäste aus der holländischen Sektion der Gesellschaft. Die Festrede hielt Prof. Erwin Ratz. Die Gesellschaft plant, 1960 den 100. Geburtstag des Komponisten durch mehrere große Veranstaltungen festlich zu begehen.

Die nächste internationale Konferenz der *Internationalen Gesellschaft für Musikerziehung* findet vom 31. Juli bis 7. August 1958 in Kopenhagen statt. Sie wird das Thema der technischen Mittler in der Musikerziehung (Schallplatte, Funk und Fernsehen) und den musikalischen Ost-West-Austausch behandeln.

Kleine Weihnachtsmusiken

Ein kleines Weihnachts-Ansingen

Cesar Bresgen

(A) (Flöten u.a.)

(Stabspiele, Gitarre u.a.)

Zwei-mal, drei-mal um das Haus, gebt ein Stück-lein

Ku-chen raus, { a - ber ei - nen wei - ßen, der schwar-ze ist nicht z'bei - ßen!
ist der Ku - chen nim-mer frisch, so bringt uns ei - nen bad'-nen Fisch!
ist der Ku - chen gar ver-brannt, so ge - ben wir euch nicht die Hand. }

(Ein Kind:) (Alle)
(unbegleitet)

Christ-kind-lein mein! Christkindlein mein! Laß mich dir be - foh-len sein, Christ - kind-lein mein!

(B)

(A) jeweils von vorne

(Die Kinder)

1. Wir - bit - ten dich, o Je - su - lein, schöns Kin - de - lein, willst
2. O - sag, war - um man dich hier findt, schöns Je - su - lein, auf
3. War - um bist kom - men in die Welt, schöns Je - su - lein? Hast
4. War - um hast du so - gar ver - acht, schöns Je - su - lein, die

Christkind:

1. mit uns re - den ein Wör - te - lein?
2. die - ser Welt als klei - nes Kind?
3. nichts ge - bracht, kein Gut kein Geld?
4. Welt, ihr Gut, all Ehr und Pracht?

Aus - lau - ter Lieb' al - lein!

(C) (Flöte 8va)

(Stabspiele u.a.)

1. { Schlaf, schlaf, hold - se - li - ges Je - su - lein, schlaf,
Schlaf, schlaf, zwischen Ochs und E - se - lein, schlaf,
2. { Schlaf, schlaf auf har - ter Lie - ge - statt, schlaf,
O Je - su, leih uns dei - ne Gnad und

NB: Wenn Baßergänzung, so Bordun auf F-C

schlaf, hold-se - li - ges Kind! — } Schla-fe nur in der Ruh, —
schlaf, bei Schnee und Wind. — }
schlaf, herz - lieb - ster Schatz! — } Schla-fe und ru - he fest, —
laß uns bei dir Platz! — }

langsamer

schließ dei - ne Äu - ge - lein zu, — } schlaf, schlaf in stil - ler Ruh! —
wir sind nun schon ge - tröst, — } daß du uns hast er - löst! —

© by B. Schott's Söhne 1957

Aus: Cesar Bresgen, Der Goldvogel. Alte und neue Kinderlieder mit Instrumenten
Sing- und Spielpartitur Edition Schott 4875 DM 4.50 ab 5 Expl. DM 4.—

Vorspiel

Es kom-men hier sechs En-ge-lein, die

wol-len zu dem Kind her-ein. Der er-stespielt die Flö - te, dü-del, dü-del, Flö - te.

- ... Der zweite spielt die Geige, fidel, fidel Geige.
 - ... Der dritte spielt die Klingel, kling, klang, kling, klang, Klingel.
 - ... Der vierte spielt die Trommel, tromteromtom Trommel.
 - ... Der fünfte spielt das Päcklein, bum, bum, bum, bum, Päcklein.
 - ... Der sechste aus den Noten singt: „Schlafe ein, mein liebes Kind.“
- (Bewegungen dazu ausführen)

Maria und die Engel singen

Hei - di - bu - bei - di, mein Kind - chen, schlaf ein.
Sechs wei - ße En - gel, die wie - gen dich ein. Tu mir schön

still lie-gen, daß sie nicht fort flie-gen. Hei - di - bu - bei - di, mein Kind - chen, schlaf ein.

Jens Rohwer

Es ist ein Ros' entsprungen

Vorreformatorisches geistl. Volkslied

3. Strophe: 1853

1. Es ist ein Ros' ent - sprun - gen aus ei - ner
 2. Das Rös - lein, das ich mei - ne, da - von Je -
 3. Das Rö - se - lein so klei - ne, das duf - tet

1. Es ist ein Ros ent - sprun - gen aus ei - ner
 2. Das Rös - lein, das ich mei - ne, da - von Je -
 3. Das Rö - se - lein so klei - ne, das duf - tet

Wur - zel zart, wie uns die Al - ten sun - gen, von Jes - se
 - sai - as sagt, hat uns ge - bracht al - lei - ne Ma - rie, die
 uns so süß. Mit sei - nem hel - len Schei - ne ver - treibts die

Wur - zel zart, wie uns die Al - ten sun - gen, von Jes - se
 - sai - as sagt, hat uns ge - bracht al - lei - ne Ma - rie, die
 uns so süß. Mit sei - nem hel - len Schei - ne ver - treibts die

kam die Art und hat ein Blüm - lein - bracht mit
 rei - ne Magd. Aus Got - tes ew' - gem Rat hat
 Fin - ster - nis. Wahr'r Mensch und wah - rer Gott, hilft

kam die Art und hat ein Blüm - lein - bracht mit - ten im
 rei - ne Magd. Aus Got - tes ew' - gem Rat hat sie ein
 Fin - ster - nis. Wahr'r Mensch und wah - rer Gott, hilft uns aus

- ten im kal - ten Win - ter wohl zu der hal - ben Nacht.
 sie ein Kind ge - bo - ren wohl zu der hal - ben Nacht.
 uns aus al - len Lei - den, ret - tet von Sünd und Tod.

kal - ten Win - ter wohl zu der hal - ben Nacht.
 Kind ge - bo - ren wohl zu der hal - ben Nacht.
 al - len Lei - den, ret - tet von Sünd und Tod.

Die Unterstimmen werden am besten artgleich besetzt (Frauen- oder Männerstimmen oder 2 Instrumente) und gemeinsam eingesungen. Sie bilden schon in sich ein Ganzes, Satzeinheitliches. - Der Satz klingt besonders schön für 3 Blockflöten.

© by Schott & Co. Ltd., London 1955

Aus: Jens Rohwer, Einfache Singsätze für gleiche oder gemischte Stimmen

Sing- und Spielpartitur

Baustein-Reihe B 125

DM 2.40

ab 5 Expl. DM 2.-

Lieb Nachtigall

fränk. Volkslied
Satz: Cesar Bresgen

Lieb Nach-ti - gall, wach auf! Wach auf, du schö-nes Vö-ge-lein mit
Auch von Instrumenten zu spielen! (Glockenspiel)

Lieb Nach-ti - gall, wach auf! Wach auf, wach

(*langsam*)
dei-nem zar-ten Schnä-be-lein, wach hur-tig auf, wach auf! Dem Kin-de-lein
auf! Wach auf, wach auf, wach auf!

im Zeitmaß
heut ge-bo-ren, aus-er-ko-ren, fast er-fro-ren sing, sing, sing, sing dem

Ruf
zar-ten Je-su - lein! Lieb Nach-ti - gall, wach auf!

Der Ruf kann auch, dem Lied voraus, aber nur einstimmig (Oberstimme) gesungen werden.

Wintervögelein, spring auf

Worte und Weise: Cesar Bresgen

1. Win-ter - vö-ge-lein, spring auf! Wetz dein Schnä-be-lein, sing dem
2. Win-ter - vö-ge-lein, spring auf! Nimm die Flö-te fein, spiel dem

Kin-de-lein hell auf! Lie-get im Krip-pe-lein bet-tel-arm, wei-net und
Kin-de-lein hell auf! wird nim-mer frie-ren und ein-sam sein, hell wird ihm

frie-ret daß Gott er - barm! Sing, — lieb's Vö - ge-lein, dem Kind-lein zu Ehrn!
leuch-ten des Her-zens Schein. Kommet zum Krip - pe-lein, dem Kind nah zu sein!

Verschiedenes

Das Schweizer Verlags- und Musikhaus Hug & Co., Zürich, eine der ältesten Firmen der Musikinstrumentenbranche der Welt, beging am 10. November sein 150jähriges Bestehen. Die Familie Hug ist bereits seit dem 16. Jahrhundert in Zürich ansässig. Fünf Generationen haben das Werden und Wachsen des Musikhauses bestimmt. Gegründet wurde das Unternehmen, das heute Fachgeschäfte in allen größeren Städten besitzt und bis 1945 in Leipzig das größte Musikaliensortiment Deutschlands unterhalten hat, von Pfarrer Jacob Christoph Hug, Caspar Hug und Hans Georg Nägeli.

Die Stadt Kassel bereitet für 1959 große Jubiläumskonzerte zum 175. Geburtstag und 100. Todestag von *Louis Spohr* vor. Es ist außerdem geplant, eine Oper Spohrs für diese Spielzeit in das Repertoire aufzunehmen. Für die Festkonzerte wurden *Yehudi Menuhin* und *Rudolf Schulz* engagiert.

Der italienische Ingenieur *Rubbiani* hat eine Schallplatte erfunden, auf der gleichzeitig optische und akustische Sendungen aufgenommen werden können. Beim Abspielen erscheinen auf einem Bildschirm die Szenen zugleich mit der akustischen Wiedergabe. Die Erfindung wurde auf der Internationalen Elektronen- und Kernphysik-Ausstellung in Rom vorgeführt. Bisher war nur eine ähnliche Erfindung eines Amerikaners bekannt, bei der jedoch Bandaufnahmen verwendet wurden.

Auf dem Dokumentarfilmfest in Venedig wurde der Filmstreifen „Arthur Honegger“, Regie *Georges Rouquier*, ausgezeichnet. Arthur Honegger tritt in diesem Film selbst auf in Gesprächen mit dem Regisseur; in die Szenen sind Aufnahmen von Aufführungen seiner Werke eingeblendet.

Unter Leitung des Präsidenten der „Association Internationale des Bibliothèques Musicales“ und Hauptmusikbibliothekars des Britischen Museums *London*, *Hyatt King*, wurde in Kassel auf dem Kongreß der Musikbibliotheken im Oktober beschlossen, ein Internationales Musikquellen-Archiv zu veröffentlichen. Der erste Band soll unter dem Titel „*Repertoire internationale des Sources Musicales*“ erscheinen.

Die *Columbia-Records* haben eine Langspielplattenreihe herausgebracht, die das Gesamtwerk *Anton Weberns* umfaßt.

Leopold Stokowsky und das Philharmonische Orchester von *Los Angeles* haben mit *Capitol* einen Exklusivvertrag für eine Serie von Meisterwerken des Opernschaffens des 20. Jahrhunderts abgeschlossen. Die Serie soll auf Langspielplatten erscheinen.

Während der 6. „Mannheimer Kultur- und Dokumentarfilmwoche 1957“ wurde *Bert Haanstra* der Kritikerpreis der Mannheimer Presse für seinen Film „*Rembrandt, Maler des Menschen*“ zuerkannt. Die Musik zu diesem Film schrieb der holländische Komponist *Jan Mul*.

Beim Durchsuchen der bischöflichen *Santini-Bibliothek* in *Münster* hat der Baß-Bariton *Günther Wilhelms* eine bisher unbekannte Kammeroper „*La serva scaltra*“ von *Johann Adolf Hasse* gefunden. *Wilhelms* wird dieses Werk für das 1956 von ihm gegründete Reiseensemble „*Die Oper aus der Spielzeugschachtel*“ bearbeiten.

Der deutsche Architekt *Prof. Gerhard Weber* erhielt auf der Internationalen Architektur-Ausstellung in *São Paulo*, *Brasilien*, den Preis als bester Theaterarchitekt. *Prof. Weber* hat auch die Theaterbauten in *Mannheim* und *Hamburg* geschaffen.

Die *Wiener Volksoper* ist in aller Stille während der Theaterferien so renoviert worden, daß das Innere jetzt fast wie ein neues Theater wirkt. Die Sitzplatzzahl wurde auf mehr als 2000 erhöht. Im nächsten Jahr soll die veraltete Drehbühnenanlage modernisiert werden. Man hat in der Öffentlichkeit nichts von den Arbeiten verlauten lassen, um keine Diskussionen wegen des „Theaters an der Wien“, dessen Schicksal noch immer ungewiß ist, hervorzurufen.

In *Duderstadt* wurde ein neues Theater mit *Lortzings* Oper „*Der Wildschütz*“ eröffnet.

Die jahrelangen Verhandlungen um den Neubau der *Berliner Philharmonie* sind in der ersten Sitzung des Berliner Senats unter der Leitung des neugewählten Regierenden Bürgermeisters, *Willy Brandt*, zu Ende gebracht worden. Der Senat beschloß mit Mehrheit, die neue Heimstatt des Berliner Philharmonischen Orchesters auf dem Grundstück des ehemaligen *Joachimsthalschen Gymnasiums* in der *Bundesallee*, nahe dem *Kurfürstendamm*, zu errichten.

Diesem Heft liegen außer unserer Notenbeilage „*Kleine Weihnachtsmusiken*“ Prospekte des Verlages *G. Henle*, *München*, der *Universal-Edition*, *Wien*, der „*Frankfurter Allgemeinen*“, *Frankfurt*, des *Norddeutschen Rundfunks*, *Hamburg*, des *Tonkunstverlages Merseburger*, *Darmstadt-Eberstadt*, und der Firma *Ernst Lindberg*, *München*, sowie das *Jahresinhaltsverzeichnis 1957* bei.

Bilder

Barockengel (Bon) / *Vaughan Williams (dpa)* / *Hans Knappertsbusch (Eckelt)* / *Hermann Heiß (Kenner)* / *Klaus Billing (Eckelt)* / *Strawinsky in München (Felicitas)* / *Helmut Krebs (Willott)* / *Donizetti: „Rita“ (Wolle)* / *Konzertsaal in Tel Aviv (Bahamane)*

Neue Zeitschrift für Musik • Gegründet 1834 von Robert Schumann • Das Musikleben

Organ der Robert-Schumann-Gesellschaft, Frankfurt a. M.

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“ — Seit 1953 vereinigt mit der Zeitschrift „Der Musikstudent“ — Seit 1955 vereinigt mit der Zeitschrift „Das Musikleben“ (gegründet von Prof. Dr. Ernst Laaff), „Deutsche Musikzeitung“.

OFFIZIELLES NACHRICHTENORGAN

seit 1954 für den Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik, Sitz *Hannover* — seit 1954 des Verbandes der Lehrer für Musik an den höheren Schulen *Bayerns*, Sitz *München*.

seit 1956 für den Verband *Deutscher Oratorien- und Kammerchöre E. V.*, Sitz *München* — seit 1953 des Verbandes der *Singschulen*, Sitz *Augsburg*

MUSIKERZIEHUNG · MUSIKSTUDENT

Verantwortlich: Prof. Dr. Erich Valentin und Dr. Karl. H. Wörner

SIEGFRIED BORRIS

Das Problem der objektiven Interpretation

Im Rahmen der diesjährigen Arbeitstagung des Institutes für Neue Musik und Musikerziehung in Lindau fand ein Kongreß für Interpretationsfragen statt. Die folgenden Ausführungen sind ein Hauptreferat von Prof. Siegfried Borris.

Jedes musikalische Werk hat eine mehrschichtige Existenz, in welcher der Akt der Interpretation nur einen Ausschnitt, eine Phase ausmacht. Eine Komposition „west“ in fünf Ebenen:

1. als *imaginatio* in der Vorstellung des Komponisten,
2. als *res facta* in der Niederschrift,
3. als *tönender Vollzug* in der Gestaltung des Interpreten,
4. in der *apperceptio* als *Hörerlebnis*,
5. in der *memoria* (*traditio*) als *klangliches Inbild*.

Es gilt also, die Funktion der Interpretation innerhalb der fünfschichtigen Existenz des Musikwerks kritisch zu untersuchen.

Daß das musikalische Kunstwerk zu seinem Vollzuge der Interpretation als eines integrierenden Bestandteils bedarf, gilt für den überwiegenden Teil aller historisch auffaßbaren und wertbaren Musik des Abendlandes. Wir können daher diejenigen Bereiche der Musikübung, in denen musikalische Intention und musikalische Ausführung (ohne Medium eines hinzukommenden Interpreten) zusammenfallen, bei dieser Betrachtung ausklammern, ohne das Problem einzuzengen, denn es handelt sich hierbei nur um bestimmte Gebiete in der Volksmusik, in sakraler Musik und um die Versuche der Elektronik.

In unserer Themenstellung liegt der Akzent bei dem Begriff „objektiv“. Bevor wir an die kritische Sinnbedeutung des Begriffes in Verbindung mit einem darzustellenden Tonwerk herangehen, wäre festzustellen, ob die Begriffe *objektiv* und *Interpretation* etwa prinzipiell zusammengehörten. Dies ist nicht der Fall; im Gegenteil! Jahrhundertlang hat die Musizierpraxis dem Interpreten ausdrücklich nicht nur das Recht, sondern die Pflicht einer subjektiven Mitautorschaft am Vollzuge der musikalischen Darstellung übertragen (barocke Manieren, romantische Intuitions- und Erlebnis-theorie). Selbst als um die Jahrhundertwende durch minutiöse Fixierung der Interpretationsangaben eine scheinbare Objektivierung und Normierung für die klangliche Realisation gegeben war, blieb die Interpretation noch recht subjektiv, wie sich z. B. an Walzen demonstrieren läßt, die Max Reger als Interpret festhalten, wenn man damit die von ihm selbst geschaffenen präzisen Interpretationsanweisungen vergleicht.

Die Objektivierung in Verbindung mit der Interpretation hat überhaupt erst im 20. Jahrhundert in der Musiklehre (Ästhetik, Musikwissenschaft usw.) eine wesentliche Bedeutung erlangt; zwar hat es den Begriff

„Werktreue“ schon früher gegeben, aber mehr im Sinne einer aristokratischen Fairneß auf Treu und Glauben, die der inspirierte Nachschöpfer eines Kunstwerks dem Komponisten als Urschöpfer zollte. Erst als die Musikwissenschaft mit der Erforschung und Auswertung ihrer historischen Erfahrungen selbst dem allgemeinen Zug der Geisteswissenschaften im 20. Jahrhundert zu Exaktheit, Präzisierung und Objektivierung folgte, konnte die Vorstellung einer „objektiven Interpretation“ entstehen, und zwar nicht nur als platonische Idee, sondern sogar als kategorischer Imperativ.

Zur historischen Bezogenheit kommt also der normative Auftrag. Zunächst bedeutet objektiv nur: sachlich richtig, authentisch, einer Norm entsprechend. Zu dieser historisch-wissenschaftlichen Legitimierung der Authentizität, sozusagen dem Echtheitsstempel der *res facta*, tritt heute im Begriff „objektiv“ noch eine zweite Bedeutung zutage: eine zeitgebundene künstlerische Gesinnung, das Streben nach Nüchternheit im Gestalten, die Berufung auf den „*temps ontologique*“ (Strawinsky). Diese Gesinnung dringt (im Namen der Wissenschaft) über die *res facta* in die *Imaginatio*-Sphäre und substituiert auch dem Schaffen vergangener Zeiten ontologische Fakten, die schwer oder gar nicht kontrollierbar sind („so hat er's gewollt...“) und zieht daher Konsequenzen und Forderungen für den Vollzug und die *apperceptio* („so müßt ihr's hören...“). Dieses Verfahren, das letztlich alle fünf Ebenen der Existenz des Musikwerks betrifft, hat etwas Versachlichendes, Technologisches und damit auch etwas Apneumatisches, Inspirationsfeindliches. Hier beginnt das Dilemma. Das Dogma von der Objektivität (oft war es nicht mehr als ein drapiertes Idol der Perfektionierung!) führte zur Verwandlung, Sinnverkehrung und bisweilen sogar zur Negation und Sinnentleerung des Begriffes „Interpretation“. (Man denke an Strawinskys berüchtigte Nähmaschinen-„Ausführung“.) Objektive Interpretation wurde fast zu einer „*contradictio in adjecto*“.

Aber wenden wir uns nun dem Phänomen selbst zu. Zur objektiven Interpretation gehören:

1. minutiöse, bisweilen mikroskopische *Res-facta*-Untersuchungen (Urtextausgaben, Quellenberichte usw.)
2. Umweltschau; Bewertung reflektorischer Hinweise des Komponisten für die Auffassung seines Kunstwerks; also Erhellung der *Imaginatio*-Sphäre und Heranziehung des Lebensraumes sowie der Verhaltensweise eines Kunstwerks.
3. Beziehen des zu interpretierenden Werks auf die *traditio* (*memoria*).

Die objektive Interpretation muß für jedes Kunstwerk den Idealfall eines So-Seins einnehmen, dessen Modalitäten erkennbar und beweisbar sein müßten. Damit setzt die objektive Interpretation ein rational

begründetes Abstraktum voraus, das aus der Summe aller erreichbaren und kontrollierbaren Fakta gebildet wird. Diese Fakten sind jedoch in zweierlei Hinsicht unreal:

1. Sie enthalten nur meßbare Werte in Relationen (ohne Einheitswert! Was ist das Forte oder das Allegro, der Integer-valor, die Punktierung oder das Staccato bei Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Bruckner, Schönberg, Stockhausen . . ?).

2. Es gibt keine absoluten interpretatorischen Werte, die etwa den Rang von Kategorien hätten und losgelöst vom Einzelkunstwerk entweder vor dessen Existenz bereits bestünden oder als Erfahrungsdestillat aus der Summe aller Musikwerke gefunden werden könnten (Normwerte). Soll eine objektive Interpretation diskutierbar sein, so muß entweder 1. oder 2. voraussetzen sein.

Hinzu kommt eine nachweisliche Entwicklung und Verwandlung der musikalischen Vorstellung und Hörfähigkeiten im Laufe der Zeit, und zwar geschieht dies bereits physiologisch-akustisch sowohl bei Laien wie bei Musikfachleuten. Man denke, wie allein in den letzten Jahrzehnten die Vervielfachung der auditiven Rezeptionsvorgänge durch mechanische Wiedergaben (Schallplatte, Funk usw.) sowie das ständige Umgehen mit normierten, perfektionierten Klangerzeugnissen das Hören verändert haben.

Es hat an Versuchen nicht gefehlt, dem musikalischen Kunstwerk eine wissenschaftlich präzise zu definierende Modellform aus historischen Fakten zu substituieren, und zwar mit einem Verfahren, wie man es für einen wissenschaftlich exakten Versuch oder für eine philosophische Deduktion anzuwenden pflegt. Beim Musikwerk kommt hierbei auch im Idealfall höchstens ein präpariertes paradigmatisches Exempel heraus, dessen Etikett „objektive Interpretation“ seine Leblosigkeit nicht wettmachen kann. Es bleibt ein technisch-synthetisches Experiment. (Im Gegensatz hierzu ist z.B. für das mechanische Wiedergabeverfahren der Begriff „High fidelity“ ein sinnvoller Qualitätsanspruch.)

Die „objektive Interpretation“ ist also ein Problem, das weder vom Historischen her noch durch musikalische Praktiken zu lösen ist. Es bleibt eine Aufgabe spekulativer Erörterung und mündet letztlich in das Problem des „geistigen Seins“ (etwa im Sinne Nicolai Hartmanns). Jedes Werk ist eine Manifestation des objektivierten Geistes mit eigener Wirklichkeit und eigener Geschichte. Hartmann betont, daß sich kein geistiger Gehalt vom lebendigen Geiste lösen könne, der an Zeit und Individuum gebunden bleibt und die Kategorien „Zug um Zug den Realverhältnissen ablausche“. Entscheidend sei, daß aller objektivierter Geist in den lebendigen zurückkehre und in ihm wieder „verflüssigt“ werde. Das gilt in vollem Maße auch für das musikalische Kunstwerk. Und wenn Hartmann feststellt, daß selbst das ontologische Denken keine festen Kategorien geschaffen habe, da neue Kategorien „ins Bewußtsein durchdringen“, — so finden wir diese Gedanken in dem Aufsatz von Reinold in der Zeitschrift „Musikforschung“ bestätigt, der die Bedeutung neuer Standorte, z.B. des soziologischen, für die Bewertung musikhistorischer, -theoretischer und -ästhetischer Grundbegriffe aufzeigt.

Ein weiterer kunstpsychologischer Gesichtspunkt ist zu berücksichtigen: auch im Kunstwerk offenbaren sich Gegensätze zwischen den rationalen und alogischen

Elementen unseres menschlichen Daseins. Das Kunstwerk ist eben kein wissenschaftliches Konkretum oder Faktum, sondern ein „Anspruch“, eine „geistige Utopie“ (Ortega y Gasset). Seine programmatische Existenz schließt (auch für den Nachschaffenden) die Verpflichtung ein, die Entwürfe des Wollens, also subjektive Entscheidung und Verantwortung für seine Verwirklichung einzusetzen. Die Interpretationslehre ist trotz aller wissenschaftlichen Aufrüstung und Ausrüstung noch immer nicht eine Disziplin der technischen Welt logischer oder kausaler Gesetzmäßigkeiten geworden. Sie wird auch in Zukunft der Fährnis des Ungefähren verhaftet bleiben, die allem Lebendigen eignet.

Es hat sich erwiesen, daß die außerordentliche Steigerung in der Differenzierung interpretatorischer Anweisungen (besonders in der Schönberg-Schule) den Weg zur Objektivierung durchaus nicht freigelegt hat. Im Gegenteil! Es sind gleichsam nur die Stellenwerte in der Differenzierung auf Mikro- und Megaimpulse ausgedehnt worden — die irrationalen Faktoren und Aufgaben für die Interpretation, die nur vom Subjekt her zu bewältigen sind, sind vervielfältigt.

Das Hauptbetätigungsfeld für das Experimentieren mit „objektiver Interpretation“ bildet begreiflicherweise die alte Musik als das Lieblingskind der Musikhistorie. Nähmen wir einmal an, alle historischen Fakten als Material für eine authentische Aufführung eines Cembalokonzerts von J. S. Bach wären bekannt; worin bestünden sie? Kritisch revidierte Urtextausgabe als *res facta*, seine Entstehungsgeschichte, der gesellschaftliche Raum seiner Existenz und seines damaligen Wirkens, seine Stellung in der Ästhetik seiner Zeit usw. — trotzdem blieben noch zahllose Fragen offen, ehe man einer Interpretation eigentlich die Bezeichnung „objektiv“ zuerkennen dürfte: Was konnte und mochte J. S. Bach seinem Publikum als Klanggestalt bieten, was konnten und mochten seine Hörer hören, was konnten und mochten damalige Instrumentalisten auf damaligen Instrumenten (ohne Kammerton, ohne Kenntnis präziser Intonation) in damaligen Räumen (ohne Lüftung und mit Kerzenhitze) an Klängen hervorgebracht haben? Weiter müßten wir fragen: soll dies Cembalokonzert „objektiv“ interpretiert werden, dürfte es in einem Konzertsaal geschehen? Widerspricht die kleine Besetzung nicht den Raumanforderungen eines großen Saales? Bringt ein modernes Cembalo nicht schon wieder Ergebnisse technischer Erfahrungen und damit veränderter Klangvorstellungen späterer Zeiten hinzu? Sollten zum originalen Bach-Cembalo nicht alte Geigen mit alten Bögen benutzt werden, zu deren Gebrauch die Spieler eigentlich erst auf „alt“ geschult, mit Perücken ausgerüstet und schließlich gar von allen nachbarocken Emotionen gereinigt werden müßten . . ? Wir können uns die weiteren Folgerungen, die alle noch zu Ehren „echter“ Objektivität erfüllt werden müßten, ersparen. Die Interpretationslehre steht hier vor ähnlichen Problemen, wie sie etwa der Übersetzer bei Sprachschöpfungen fremder Zunge oder bei antiken Dichtungen zu leisten hat.

Wollen wir heute barocke Musik darstellen und gestalten, so genügt es nicht, den Zuhörer nur sozusagen zu „informieren“, welche objektiven Tatbestände diese oder jene *res facta* bietet; denn zu deutlich ist in jeder alten Aufführungspraxis die Forderung ausgesprochen, die Musik solle rühren, bewegen, verführen, überraschen. Das ist eine sehr unbequeme und unan-

genehme Verpflichtung, die uns die alten Meister auferlegten, nachdem die Wissenschaft sie so gründlich nach der „Meinung“ ihres Musizierens durchforscht hat. Das wird geflissentlich außer acht gelassen; nicht zuletzt, weil heute sich jeder ein Bild davon machen kann, wie unterschiedlich die Praktiken waren, die früher in der gleichen Zeit an verschiedenen Orten gepflegt wurden. Nur in einem Punkt stimmen alle alten Anweisungen überein; eben in der grundsätzlichen improvisatorischen Pluralität jeder Komposition – und das widerspricht zutiefst unseren formal-mechanistischen Wünschen nach Präzision und Fixierung und Verpflichtung auf eine authentische Gestalt.

Im konkreten Falle alltäglicher Praxis zeigt sich auch heute noch die Problematik der objektiven Interpretation als (seien wir ehrlich) Hilflosigkeit; die zwei Fermaten zwischen den beiden Sätzen des 3. Brandenburgischen Konzertes, alle Händelarien usw. bringen den Interpreten in Verlegenheit. Man hat den Eindruck, hier sei ein ewiger Bauplatz; je mehr in den Fundamenten gebuddelt wird, ausgeschachtet wird, Material zusammengetragen wird, um so verwirrender sieht der Bauplan aus! Und an die Errichtung eines Gebäudes, das nützlich und schön zugleich wäre, also eines Objektes, dessen Interpretation stilgemäß und zugleich unmittelbar begeisternd wirkte, wagt sich heute der Kenner noch zögernder heran als der naive Virtuose des vorigen Jahrhunderts. Wir leiden, seitdem die Fabel von den Segnungen der „objektiven Interpretation“ aufgekommen ist, an einem chronischen schlechten Gewissen, ohne daß uns die Fülle des Wissens zu besseren Musikern gemacht hätte! Streiten wir uns nicht noch immer gelehrt um die Vorschlagsnote im barocken Triller, um den Staccatopunkt oder -keil? Um die „richtige“ Ausführung! Aber: „richtig“ musiziert ist doch erst die unterste Stufe...

Überlegen wir: was bleibt von der Existenz des Kunstwerks vergangener Zeiten effektiv anderes als die Zeichen der res facta mit einer reflektierten historischen Aura, also der im Werk objektivierte Geist? Aber selbst diese Zeichen der res facta sind sowohl in der Melodiebildung (tonales Empfinden) wie in der Rhythmik, Dynamik und Satzstruktur einer ständigen Wandlung ihrer Bedeutung unterworfen; sie wandern mit der Entwicklung des kollektiven musikalischen Bewußtseins und verändern sich in historischer Perspektive! Die Summe aller musikalisch-künstlerischen Erfahrungen verändert unaufhörlich die Elemente unseres musikalischen Wahrnehmens und damit unseres Urteilens! Jedes Konzerterlebnis meisterhafter Interpretation, jede Archiv-Produktion, jede musikhistorische Entdeckung verändert, wenn auch um ein wenig, die traditio, die memoria, das paideuma unserer Musikkultur! Die Schallplatte (Beethovens Fünfte in fünfzehn Interpretationen!) zeigt eindringlich die historische Gebundenheit selbst der größten und als authentisch empfundenen Interpretationsleistungen. Andererseits haben die Versuche Strawinskys, nach seinen eigenen Objektivierungsangaben sachlich-präziser res facta-Ausführungen zu verfahren, wohl theoretisch interessante Exemplifikationen schließlich aber doch unbefriedigende künstlerische Leistungen ergeben. Oder sollte vielleicht der fleißige Seminarassistent, der alle Daten aus Beethovens Skizzenbüchern, die Primär- und Sekundärliteratur beherrschte und, falls er nicht selber dirigierte, einem dirigierenden Objektivationsfanatiker übermittelte, die wahre authentische Interpretation zustande bringen? Oder gar das

Elektronenhirn, dem man doch mit Kurven absoluter Präzision die (angebliche) Idealgestalt eines Werkes auszuführen vorschreiben könnte?

Hier sind wir bei einer Kardinalfrage angelangt: Was denn überhaupt bei der Interpretation einer Musik, die ja stets ein Stück Vergangenheit repräsentiert, dargestellt werden solle und könne:

1. eine Projektion dessen, wie es damals „wirklich“ war,
2. was von dem Geiste jener Zeit in uns noch realisierbar ist und wachgerufen werden kann, oder
3. ein souveränes Neuvollziehen alter Klanggestalten aus dem Geist des Hier und Jetzt unter Berufung auf die Unmöglichkeit, die Vergangenheit vollkommen in die Gegenwart zu projizieren? (Strawinsky hat sich bekanntlich entschieden hierfür ausgesprochen und vielerorts Zustimmung darin gefunden.)

Diese Fragen zeigen, wo die Grenzen des Objektiven bei der Interpretation zu suchen sind. Führt eine „objektive Interpretation“ zum Eliminieren subjektiver Impulse, Deutungen oder Umwertungen, so besteht die Gefahr einer Sterilisierung der Interpretation (historisch = museal = steril). Findet eine Emanzipation und Pragmatisierung des subjektiven Anteils an der Interpretation alter Musik statt, so kommt die Umwandlung des Improvisatorischen und Inspiratorischen in registrierte Spielanweisungen einer Versteinerung gleich. Fragt man, warum Strawinskys berüchtigte, gepriesene Standard-Nähmaschine sich letzten Endes nicht einmal bei neuer Musik, geschweige denn bei alter Musik bewährt hat, so lautet die Antwort: die Verwischung von Präzision und Objektivität mußte zu Fehlurteilen führen!

Ziehen wir das Fazit dieser Betrachtungen. Objektive Interpretation ist eine Utopie. Eine Interpretation, die Authentizität anstrebt, bedarf zwar einer Berücksichtigung möglichst vieler historischer Fakten über Entstehung, Wirkraum und Stilgesetzlichkeit der zu interpretierenden Komposition. Der historische Raum eines Kunstwerks aber ist auch in seinen objektiven Gegebenheiten erst zu deuten bzw. zu „verstehen“ (vgl. Sprangers „Verstehende Psychologie“). In einem Intensivierungs- und Integrierungsprozeß soll die Interpretation von der ersten Stufe des Auswertens objektiver musikalischer Tatbestände bis zur Ebene souveräner persönlicher Entscheidung und Darstellung vordringen, in welcher der im Werk objektivierte Geist sich in den lebendigen Geist „verflüssigt“ und so zu einem neuen künstlerischen Vollzug einer Tonschöpfung wird. Das Objektive bildet also gleichsam nur die Hygiene des Interpretierens; es dient nur der Bereitstellung des Materials für die Interpretation, nicht aber als Verfahren der Interpretation selbst! Eine solche Verpflichtung der Interpretation auf eine objektive Vorbereitung und Ausstattung bildet die Gewähr, daß das wesenhaft Subjektive in der Interpretation weder in Willkür noch in Dogmatismus ausarten kann.

Neuerscheinung!

Werner Karthaus, Liederbaukasten

30 Kinderlieder

Schöpferische Melodielehre für den Schulmusikunterricht (untere Klassen) u. jegliches Gruppensingen mit Kindern. (Sonderprospekt!) DM 6,60

ROBERT LIENAU



BERLIN-LICHTERFELDE

Die Mittenwalder Geigenbauschule

In Mittenwald, einst durch die Kunst eines Mathias Klotz und seiner Nachfahren zum „Dorf der tausend Geigen“ geworden, befindet sich heute die wohl älteste Ausbildungsstätte auf dem Gebiet des Instrumentenbaues — als „die Geigenbauschule“ in aller Welt bekannt. Manch einer, der auf der schon zur Römerzeit angelegten Straße von Norden her dem traditionsreichen Städtchen zustrebt, fährt wohl achtlos an dem alten Gebäude vorüber, dessen Aufschrift allein seine Bestimmung verrät. 1892 errichtet und seinerzeit noch außerhalb des Ortes gelegen, war es ein für damalige Begriffe moderner Bau. Die Schule selbst wurde 1858 von König Ludwig I. zur Ausbildung und Förderung eines tüchtigen Nachwuchses gegründet. Später wurde sie — als einzige ihrer Art in Deutschland — staatlich und seither vom Bayerischen Kultusministerium betreut. Mittlerweile hat sie Generationen angesehener Instrumentenbauer in die Welt hinausgesandt.

An der handwerklichen Ausbildung, die hier bewußt ganz im Sinne der Überlieferung erfolgt, hat sich im Laufe der Jahre nur wenig geändert. Ungefähr dreieinhalb Jahre beträgt normalerweise die Lehrzeit des angehenden Geigenmachers; gegebenenfalls kann sie auch verkürzt werden, zumal in Fällen, wo bereits beim Schuleintritt handwerkliche Vorkenntnisse nachgewiesen werden. Im übrigen gilt eine abgeschlossene Volksschulbildung als ausreichend; doch sind die Anforderungen vor allem in den theoretischen Fächern keineswegs niedrig, so daß sich hier naturgemäß leichter tut, wer eine sechs- oder gar neunklassige höhere Schule besucht hat. Da bei den derzeitigen Raumverhältnissen in den Werkstätten höchstens dreißig Arbeitsplätze vorhanden sind, andererseits jedoch die Nachfrage danach aus dem In- und Ausland trotz zeitweiser Schwankungen anhält, ist unter den Lehrlingen eine gewisse Auslese erforderlich. Sie hat sich für sie selbst ebenso heilsam erwiesen wie für den ganzen Berufsstand, dem nur mit wirklich leistungsfähigem Nachwuchs gedient sein kann.

Daß die Mittenwalder Geige nach wie vor einen Wertbegriff darstellt, ist nicht zuletzt dieser Fachschule zu danken. Ihr diente stets das Klotz-Modell zum Vorbild für das ausschließlich in Handarbeit angefertigte Streichinstrument. Allerdings bezieht man gewisse Zubehörteile jetzt auch von Fabriken, doch die vielfach schon anderswo übliche maschinelle Geigenherstellung wird unter allen Umständen abgelehnt. Die handwerkliche Ausbildung des jungen Geigenbauers ist im Gegenteil auf Grund der Erfahrungen, die man im letzten Jahrzehnt gemacht hat, noch weiter ausgebaut und um einige Sparten bereichert worden. Im Zuge einer durchgreifenden Reorganisation — ein Beweis, daß man sich den Erfordernissen der Zeit angeglichen hat — wurde der Fachschule vor allem eine Reparaturwerkstätte angegliedert. Wer nach beendeter Lehrzeit als Gehilfe bei einem Meister eintreten möchte, muß vor allem vielseitig sein, ob er nun später selbständig Geigen bauen oder nur mit Geigen handeln will. Gerade Reparaturen erfordern besondere Kenntnisse, die mancher ansonsten durchaus erfahrene Geigenmacher

nicht besitzt. Auch das Bogenmachen, bekanntlich eine Kunst für sich, ist aus dem nämlichen Grund neuerdings in den Lehrplan aufgenommen worden, vor allem auch das Reparieren des Geigenbogens. Zwar ist man in Mittenwald von der Fidel Karl Franks wieder abgekommen, doch hofft man, in absehbarer Zeit den Unterricht im Gitarrenbau aufnehmen zu können, für den sich vor allem das Ausland — Spanien, auch Lateinamerika — sehr interessiert. Im Hinblick auf den Export heißt das Gebot der Stunde für den künftigen Geigenbauer, immer wieder konkurrenzfähig zu bleiben.

Etwa 120 Arbeitsstunden rechnet man, grob bemessen, für den Bau eines in der Fachschule gefertigten Streichinstruments. In dieser Zeit muß es der angehende Geselle selbständig und ohne fremde Hilfe bauen können, will er am Ende seiner Lehrzeit vor der Prüfungskommission bestehen. Neben den handwerklichen Fähigkeiten muß er sich in zahlreichen theoretischen Fächern ausweisen, auf die in früherer Zeit nur wenig Wert gelegt wurde. Dazu zählen Deutsch, Rechnen, Buchführung und Gewerbekunde, ferner technisches Zeichnen, Geigenbautheorie sowie neuerdings das bisher völlig vernachlässigte Gebiet der Akustik. Hinzu kommen Musikgeschichte, Formenlehre, Instrumentenkunde und Kenntnisse im einfachen vierstimmigen Satz. Jeder Lehrling lernt das selbstgebaute Instrument auch spielen und kann sich, wenn er darin weiter fortgeschritten ist, kammermusikalisch oder im schuleigenen Streichorchester betätigen. Erfahrene pädagogisch geschulte Meister in den Werkstätten und zwei Musikerzieher sorgen unter Leitung von Fachschuldirektor Leo *Aschauer* — der dem Institut schon seit über einem Menschenalter vorsteht — dafür, daß nichts übersehen wird, was der Ausbildung der jungen Geigenbauer von Nutzen und ihnen in ihrem künftigen Beruf dienlich sein könnte. Sehr zustatten kommt der Fachschule, daß ihr bereits 1912 ein eigener Geschäftsbetrieb angegliedert wurde. Seither kann sie, gleich anderen Unternehmen ähnlicher Art, selbständig arbeiten und ihre Erzeugnisse in eigener Regie verkaufen. Eine ständige, wenn auch durch Notzeiten unterbrochene Aufwärtsentwicklung war die Folge. Trübe sah es zeitweilig nach dem letzten Weltkrieg für den Weiterbestand der Schule aus. Dann aber erhielt sie neuen Auftrieb durch die ersten beiden, in Mittenwald durchgeführten Musikmessen (1949/1950). Die hier und auf anderen Ausstellungen und Instrumenten-Messen erzielten Erfolge zogen große Exportaufträge nach sich, und heute darf die Zukunft der Geigenbauschule trotz mancher Schwierigkeiten wieder als gefestigt gelten. Wenn auch der heimische Geigenbau in den letzten Jahrzehnten gegenüber früheren Jahren sehr zurückgegangen ist, so erfreut sich doch die Mittenwalder Geige überall in der Welt ungeschmälert großen Ansehens. Die Fachschule tritt auch im Städtchen Mittenwald selbst durch Veranstaltungen in Erscheinung, wie Orchesterkonzerte und Kammermusikabende, die bei festlichen Anlässen und sonstigen Gelegenheiten vom Verein ihrer Freunde veranstaltet werden.

Seit kurzem finden in der Fachschule anerkannte Wissenschaftler deutscher Hochschulen für ihre Untersuchungen ein reiches Betätigungsfeld — auf Gebieten, mit denen man sich bisher noch viel zu wenig beschäftigte. Dazu gehört z. B. die Grundlagenforschung, mit der sich Prof. Dr. Cremer (TH Berlin) näher be-

fassen will, während im Auftrag des Dörner-Instituts (München) Dozent Dr. Roßmann die Eigenschaften des Lackes untersuchen wird. So wird nichts unver- sucht gelassen, was der Arbeit des Instrumenten- makers unserer Tage zugute kommen kann. Das Jubiläumsjahr 1958 — für das man sich ursprünglich den längst geplanten, dringend nötigen Ausbau der Fachschule erhoffte — wird es von neuem bestätigen, und alle jungen Geigenbauer aus der Fachschule dürf- ten darin mit uns einig gehen: die vornehmste Auf- gabe des Geigenbauers ist und bleibt es, das Gebot der Zeit nicht zu überhören und dennoch das Hand- werksideal der Vorväter hochzuhalten.

Jürgen Völkens

Singen lernen — aber wie?

„Jetzt kann jeder singen lernen! — Sänger von Welt- ruf unterrichten Sie mit der ‚Gesangsschule auf Schall- platten‘. Ohne Klavier und fast ohne Kosten. Der Weg zum Erfolg!“

So stand's kürzlich im Inserat einer führenden süd- deutschen Tageszeitung zu lesen... Wer als Fachmann auch nur einigermaßen mit der Kunst des Singens und den Schwierigkeiten einer verantwortungsbewußten Stimmbildung vertraut ist, reißt sich erstaunt die Augen. Wie herrlich weit wir's doch gebracht haben! Daß man Fremdsprachen mit Hilfe von Schallplatten lernen kann, wer nicht auf den Kopf gefallen ist, wußten wir schon längst — aber zum Singen gehörte bisher nach unserer, offenbar unmaßgeblichen Mei- nung eben noch ein wenig mehr. Man sieht, diese alt- modische Anschauung — nicht nur Gesangspädagogen eigen — ist heutzutage überholt! „Jetzt kann jeder singen lernen“, so hieß es doch — und wenn obendrein Meister ihres Faches mit der Schallplatte zu uns ins Haus kommen, ja, dann muß doch der Kehlkopf ein- fach mittun, ob er nun mag oder nicht! —

Spaß beiseite — aber wir wollen uns nicht darüber aufregen, das ist die Sache nicht wert. Nur fragt man sich verblüfft, wer wohl die „Sänger von Weltruf“ sein mögen, die sich für solchen Mumpitz — der nichts- ahnenden Laien nur das Geld aus der Tasche zieht — hergegeben haben. Ob sie überhaupt wußten, was sie da taten? Es ist doch kaum anzunehmen, daß sich jemand, der etwas davon versteht, allen Ernstes von solch einem „Fernkurs im Singen“ auch nur den lei- sestem Erfolg verspricht. So kann einem nur leid tun, wer — gesangsbeflissen, aber „ohne Klavier und fast ohne Geld“ — darauf hereinfällt. Und uns bleibt neben der Erkenntnis, daß die Dummen nicht alle werden, nur die Hoffnung übrig, die allzu geschäftstüchtige Schallplattenfirma möchte beim Vertrieb ihrer neuesten Serie die Rechnung ohne diejenigen gemacht haben, die — wirklich singen lernen wollen...!

V.

Initiative einer Musikalienhandlung

Es ist erfreulich, festzustellen, wie bereitwillig eine Industriestadt wie Oberhausen (Rhld.) den Wünschen der Volksschulen nach einem „Orff-Instrumentarium“ nachkommt. Wenn man aber der Sache auf den Grund geht, muß man feststellen, daß keineswegs alle Lehrer, denen diese Instrumente in die Hand gegeben wurden, auch mit ihnen umzugehen verstehen. Es bedarf da mindestens eines Anstoßes, damit sich die Pädagogen einmal gründlicher mit den Möglichkeiten des „Schul- werks“ vertraut machen.

Diese Situation erkannte das „Musikhaus Opitz“, das schon in früheren Jahren gezeigt hatte, daß sich die Aufgabe des Musikalienhandels nicht in Werbung und Verkauf allein erschöpfen kann. Es veranstaltete darum schon eine Reihe von Konzerten, Vorträgen, Schallplattenabenden und lud nun alle Oberhausener Pädagogen zu einer Veranstaltung ein, die einen viel- seitigen Einblick in die Möglichkeiten des „Orff-Schul- werks“ und des „Orff-Instrumentariums“ eröffnete.

Am Anfang stand ein Vortrag des Leiters der Jugend- musikschule Leverkusen, Eberhard Werdin. Er hielt sich nicht zu lange bei der Theorie auf, sondern ging nach kurzer Einführung zur Praxis über: zur Improvi- sation einer Unterrichtsstunde mit dem Instrumen- tarium. Auf dem Podium saßen Quintaner einer Ober- schule, die wohl noch nie mit Glockenspiel, Xylophon, Pauken und Triangeln musiziert hatten, aber nun gleich „Feuer und Flamme“ waren, sich nicht nur ein- fallsreich zeigten, sondern auch rhythmisch recht genau reagierten.

Dann hörte man eine bisher noch unveröffentlichte Schallplatte und konnte, da genug Partituren zur Ver- fügung standen, mitlesen. Man freute sich bei diesen Aufnahmen aus dem ersten Band des „Schulwerks“ über Temperament, Natürlichkeit und Genauigkeit der offenbar jugendlichen Interpreten, die auch kom- plizierte Rhythmen meisterten. Leider war die Into- nation bei den zweistimmigen Vokalsätzen nicht im- mer sauber, und auch technisch schien die Aufnahme nicht zu den besten zu gehören, wenn man auch akustische Schwierigkeiten bei der Wiedergabe in Rechnung stellen muß.

Den Abschluß machte ein Kulturfilm über das „Schul- werk“, der vor allem zeigte, wie diese Musik aus echten kindlichen Spielen, Reimen und Liedchen wuchs — die heute leider immer mehr in Vergessenheit ge- raten — und wie hilfreich all diese Sätzchen für die rhythmische Körperschulung sein können. Obschon der Abend des Musikhauses Opitz gut besucht war, schienen doch durchaus nicht alle Lehrer erschienen zu sein, für die eine solche Einführung wichtig gewesen wäre. Immerhin wurde ein wichtiges Ziel erreicht: eine städtische Behörde regte nach dieser Veranstal- tung Kurse zur gründlichen Einführung in die Arbeit mit dem „Schulwerk“ an.

K-g.

Das im Vorjahr gegründete Garmisch-Partenkirchner Jugendorchester — im Verband der Jeunesse Musi- cale — wurde fürs kommende Frühjahr zu einer Kon- zertreise nach Griechenland eingeladen, wo es u. a. in Athen und Saloniki spielen wird. Es musiziert dabei unter Leitung seines Gründers, Prof. Alexander Blen- now, der seinerzeit nach dem Ersten Weltkrieg maß- geblich am Aufbau mehrerer griechischer Konser- vatorien beteiligt war und auch heute noch vornehm- lich als Musikerzieher tätig ist. Dem jungen Orchester hat er (wir berichteten bereits darüber) schon mehrfach zu erfreulichen Erfolgen verholfen, so daß es sich auch dieser ehrenvollen Aufgabe voll gewachsen zeigen dürfte.

J. V.

Aus dem Arbeitskreis für Schulumusik und allgemeine Musikpädagogik

1. Bundesvorsitzender: Dozent Richard Junker, Hannover=Waldhausen, Linzer Straße 3

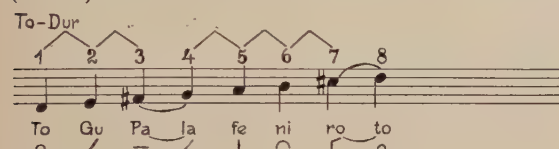
Aus der Unterrichtspraxis

Auf Entdeckungsfahrt durch zwei Tonarten

Erfahrungsbericht aus der Arbeit mit einem dritten Schuljahr unter Verwendung der Tonnamen von Carl Eitz sowie der Handzeichen und Funktionsnamen der Tonika-Do-Lehre von Agnes Hundoecker.

Vorbemerkung:

Der nachstehende Bericht ist die Fortsetzung der in dieser Zeitschrift im Heft 6 d. J. auf den Seiten 384/87 geschilderten Arbeit mit dem Thema „Einführung in eine andere Tonart“. Ausgehend von To=Dur (D=Dur)



war die neue Tonart La=Dur (G=Dur)



singend und mit Hilfe der Handzeichen der Tonika-Do-Lehre erarbeitet worden. An Hand eines in To=Dur und in La=Dur gesungenen Liedbeispiels hatten die Schüler erlebt und erkannt,

1. daß der 4. Ton (die 4. Stufe) in To=Dur mit dem Namen la (g) zu einem neuen 1. Ton (einer neuen 1. Stufe) erhoben worden ist (daher der Name La=Dur),
2. daß der 4. Ton (die 4. Stufe) in dieser neuen Tonart La=Dur nicht ro, sondern bi heißen muß (alle anderen Namen bleiben selbstverständlich dieselben) und

3. daß die Töne, die in beiden Tonleitern vorkommen, in beiden Fällen eine andere musikalische Bedeutung (Funktion) haben.

Diese Erkenntnisse sind sowohl für das musikalische Erlebnis als auch für das musikalische Verständnis von so grundlegender Bedeutung, daß man nicht darauf verzichten darf, sie zu vertiefen und zu bleiben dem Besitz der Schüler zu machen. Die Art und Weise (Methode), wie das geschehen kann, soll durch die nachstehenden Ausführungen, die eine ergänzte Zusammenfassung von zwei Unterrichtsstunden darstellen, beschrieben werden.

Wenn ich dabei die Funktionsnamen do re mi fa so la ti do der Tonika=Do-Lehre in die Arbeit einbezogen habe, so geschah das aus zwei Gründen:

1. Gemäß der Vereinbarung zwischen dem Arbeitskreis für Schulumusik und allgemeine Musikpädagogik (AfS) und dem Tonika=Do=Bund (s. Heft 6/1956 dieser Zeitschrift) halte auch ich es für sinnvoll und möglich, neben den ständig gleichbleibenden Ton-

namen (To Gu Pa...) zur Erläuterung der in allen Durtonarten ständig gleichbleibenden Beziehungen der einzelnen Stufen zu ihrem jeweiligen Grundton Funktionsnamen (do re mi...) zu verwenden. Den analogen Vorgang haben wir auch in der Sprache: neben den stets gleichbleibenden Personennamen, Gegenstands- und Begriffsbezeichnungen haben wir auch hier eine Fülle von Funktionsbenennungen. Die Parallelität der Sachverhalte wird am besten an einem Beispiel deutlich: Wir sagen in der Musik: In To=Dur (D=Dur) ist To Grundton oder „abgekürzt“ do. In der Sprache heißt es: Herr Müller (Name) ist Postbote (Funktion).

2. Aus der Reihe der verschiedenen musikalischen Funktionsnamensysteme wählen wir das Tonika=Do=System, weil es nützlich ist, auch auf diesem Gebiet zu einer Vereinheitlichung zu kommen.

Der Verlauf der Stunden

Ehe die neue Aufgabe in der Klasse bekanntgegeben wurde, begrüßten wir uns in singender Weise:

| Lehrerin: | Kinder: |
|-----------|---------|
| | |
| | |
| | |

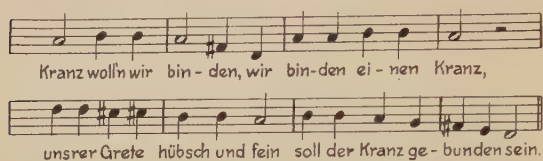
(Die Kinderantworten kamen natürlich nicht gleich so fertig in vorstehender Form. Sie waren vielfältiger. Ich half etwas nach, und da wir ähnliche Wendungen schon oft gesungen hatten, fanden wir uns schnell zu recht.)

1. Arbeitsabschnitt:

Liedsingen — Das Lied ist Ausgangs- und Mittelpunkt aller musikalischen Erlebnisse und Erkenntnisse —

Kaum war ich bis „binden“ gekommen, da meldete sich schon eine Schülerin und sang:

Da die Mehrzahl der Stadtkinder das Lied aber nicht kannte, sang ich es zweimal ganz vor:



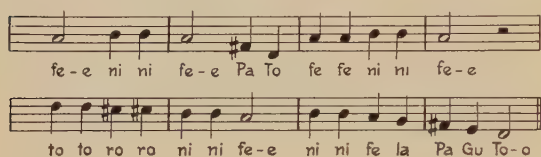
Unmittelbar darauf drehte ich die Tafel um und zeigte den Kindern das schon vor der Stunde angeschriebene Notenbild des Liedes.

Lehrerin: „Nun wollen wir das Lied zusammen singen. Ich singe mit und zeige dabei die Noten. Ihr müßt beim Singen die Noten genau ansehen.“

Die Melodie ist so eingängig, daß das gemeinsame Singen schon beim ersten Mal verhältnismäßig gut gelang. Beim zweiten und dritten Mal konnten es alle.

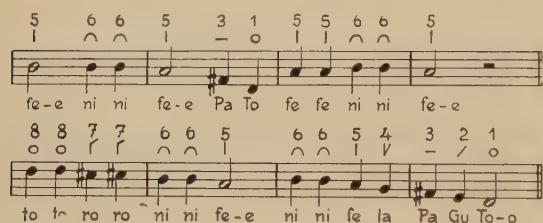
Lehrerin: „Jetzt wollen wir die Melodie betrachten. Wir lassen dazu den Text fort und singen auf Tonnamen. Der erste Ton heißt ‚fe‘. Wie heißen die anderen Töne? Ihr diktiert, ich schreibe an, und dann wird gesungen.“

Nun wurde die Klasse richtig lebendig, und in kurzer Zeit sah das Tafelbild so aus:



Lehrerin: „Und nun können wir auch die Handzeichen und die Stufenziffern eintragen.“

Da die Kinder schon das Singen nach Handzeichen und auch die Stufenziffern kennen, ging die Lösung der Aufgabe ebenfalls sehr schnell:



Lehrerin: „Wie können wir sagen... In welcher Tonart steht das Lied?“

Erika: „In To=Dur.“

Ursel: „Da ist To die ‚eins‘!“

Lehrerin: „Singt noch einmal die ganze To=Dur-Tonleiter aufwärts und abwärts! Macht die Handzeichen dazu!“ — Es geschieht.

Lehrerin: „Aber erinnert ihr euch noch, daß wir auch schon eine zweite Tonleiter gelernt haben? Wie heißt sie?“

Ruth: „La=Dur.“

Klaus: „Da ist la die ‚eins‘!“

Erich: „Da machen wir bei ‚la‘ die Faust.“

Wolfgang: „Die La=Dur ist vier Töne höher.“

Lehrerin: „Wir wollen sie singen!“

Damit es schnell vorwärtsging, half ich beim An-singen. Dann wurde die La=Dur-Tonleiter auf Tonnamen zweimal auf- und abwärts gesungen (bei regel-mäßiger Atem- und Stimmpflege ist das in diesem Umfange möglich), und zwar auf Tonnamen und auch auf Ziffern und immer mit Handzeichen. Eine kurze mündliche Wiederholung kam hinzu:

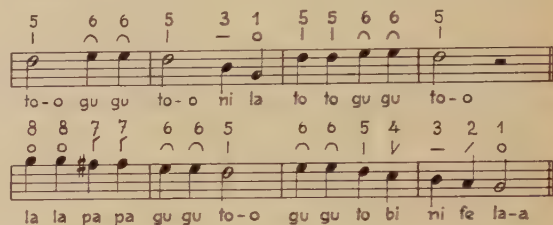
Lehrerin: „Wie heißt in La=Dur die 5. Stufe?... die 3. Stufe?... usw. Und nun kommt eine schwere Auf-gabe! Kann man ‚Kranz wolln wir binden‘ auch in La=Dur singen und schreiben? Wie müßten wir an-fangen?“

Jutta: „Mit der ‚fünf‘!“

Mehrere Kinder: „Das ist das obere (kleine) ‚to‘.“

Lehrerin: „Diktiert weiter! Ich schreibe an.“

In wenigen Minuten war die schriftliche Aufgabe fertig:



Das Lied jetzt in La=Dur notenrichtig zu singen, war tatsächlich kinderleicht. Bei den hohen Tönen mußte vorsichtig gesungen werden. Hier ergab sich zwanglos die Gelegenheit, eine Stimmpflegeübung (nach dem Muster der Unterrichtshilfe Nr. 1 des Arbeitskreises) einzufügen. Zu diesem Zweck wurde die Melodie ganz „leicht“ auf die Stimmflügel silben da da da und pam pam pam wiederholt.

Selbstverständlich wurde das Lied nun auch in La=Dur auf Text gesungen.

Je nach den Verhältnissen in den Klassen kann die Arbeit an dieser Stelle unterbrochen und die Stunde mit einer Aufgabenstellung angeschlossen werden. Die Hausaufgabe könnte lauten: „Kranz wolln wir binden“ aus dem Liederbuch in To=Dur abschreiben und dann nach La=Dur übertragen (transponieren). — In unserem Falle war es möglich, die Arbeit sogleich fortzusetzen.

2. Arbeitsabschnitt:

Einführung der Tonika=Do-Silben do re mi fa so la ti do.

Zweck: Vertiefende Betrachtung der Beziehung der einzelnen Stufen in den beiden Tonarten To=Dur und La=Dur zu ihrem Grundton.

Lehrerin: „Weil alles so gut und schnell ging, können wir jetzt gleich noch etwas Neues lernen. Wir fangen mit der Zusammenstellung der Handzeichen an. — Was bedeutet die O (Faust)?“

Siegfried: „Die ‚eins‘!“

Lehrerin: „Richtig! Wir sagen auch: die 1. Stufe der Tonleiter.“ — Ich schreibe das an und beginne dieses Mal ziemlich weit unten auf der Tafel:

o bedeutet 1. Stufe

Lehrerin: „Weiter! Was bedeutet /? Wer schreibt das darüber?“

Die Kinder erkannten sofort den Sinn der Aufgabe. Mit fröhlichem Hin und Her bot die Vervollständigung des nachstehenden Tafelbildes, das also von unten nach oben entstand, keine Schwierigkeiten.

| | | |
|----|---|-------------------|
| do | o | bedeutet 8. Stufe |
| ti | / | bedeutet 7. Stufe |
| la | ^ | bedeutet 6. Stufe |
| so | | bedeutet 5. Stufe |
| fa | v | bedeutet 4. Stufe |
| mi | — | bedeutet 3. Stufe |
| re | / | bedeutet 2. Stufe |
| do | o | bedeutet 1. Stufe |

(Schluß folgt)

VERBAND DEUTSCHER ORATORIEN- UND KAMMERCHÖRE E.V.

Nachrichtenblatt

SCHRIFTFLEITER: PROF. DR. ERICH VALENTIN, MÜNCHEN 13, SCHELLINGSTRASSE 10

ERICH VALENTIN

»interrupte, auch manchmal zusammen«

Einiges von der Mehrchörigkeit

Auf Willaert fußend beschreibt Johann Gottfried Walther in seinem Lexikon die Mehrchörigkeit als Komposition, „welche also ausgeführt wird, daß bald dieser, bald jener in großen Kirchen von einander gestellte Chor wechselweise und demnach interrupte auch manchmal zusammen sich hören lasset“. Diese Praxis, über die Bernward Beyerle an dieser Stelle (1957/IV, 259 f.) geschrieben hat, und zwar aus dem Reichtum seiner Erfahrungen in der mehrwöchigen Arbeit mit Laien, beginnt mehr und mehr zum Ausgangspunkt einer neuen chorischen Bewegung zu werden. Was bisher verstreut da und dort getan und gepflegt wurde, ist durch die Arbeit des in München beheimateten Lassus-Musikkreises in ein lebendiges System gebracht, aus dessen täglich sich mehrender Erfahrung sich tatsächlich eine Entwicklung abzeichnet, die für das gesamte Chorwesen von Bedeutung werden kann.

Wesentlich zunächst ist, daß all die Musik, die nach und nach aus den Archiven und Bibliotheken Deutschlands, Italiens und Englands bisher herausgeholt wurde und die jedem Musikbessenen aus dem Musikgeschichtsbuch rühmlich bekannt (aber eben nicht gekannt) ist, einen Quell erschließt, von dem das, was bereits aufgetan werden konnte, bedauern läßt, daß man so lange achtlos oder aber in gehörig „respektvollem“ Abstand daran vorbeiging. Das hat durchaus nichts mit Historismus und „Ausgrabung“ zu tun, sondern, was da ans Tageslicht kommt, ist frisch und jung wie am Tage, da es eronnen und musiziert wurde. Alles, was z. B. von Lasso, Gabrieli, Merulo, Tallis — um nur einiges zu nennen, das neben dem im Neudruck Vorliegenden jetzt erstmals in klingende Erscheinung tritt — zugänglich gemacht ist, weist auf ungeahnte Möglichkeiten, die, musikalisch, stilistisch und auführungspraktisch, auch für die geläufige Chorübung von Bedeutung sind.

Dazu diese Bemerkung:

Im wesentlichen — wohlgemerkt: nicht grundsätzlich — ist die Ausführung der Mehrchörigkeit, der historischen Praxis durchaus entsprechend, bislang den Berufschören vorbehalten geblieben (soweit es sich nicht um kirchliche oder andere Chöre bestimmter Provenienz handelt). Es ist heutzutage eine Selbstverständlichkeit, daß jeder Laienchor Madrigale, Motetten und Messen, Liedsätze und Chansons im mehrstimmigen Satz singt. Nun ist der Schritt zur Mehrchörigkeit getan. Wer je Gelegenheit hatte, den Proben oder besser Musizierstunden beizuwohnen, bei denen Chöre ganz verschiedener Herkunft — auch geographisch zu verstehen —, Gemeinschaften, die sich bis dato noch nicht

„persönlich“ kannten, zusammengekommen waren, um mit Fleiß und Begeisterung die mehrchörigen Werke zu erarbeiten, wird das Wunder erlebt haben, daß binnen kürzester Frist nicht nur mit stetig wachsender Begeisterung und Kenntnis musiziert wurde, sondern auch ein menschlicher Kontakt zustande kam, der aus dem „concentus“ einen „consensus“ machte. Fällt einmal aus irgendeinem Grunde eine der beteiligten Chorgemeinschaften aus, dann wird eine neue chörige Stimmenverteilung vorgenommen, die ohne Schwierigkeit erfolgen kann. Das soll besagen, daß die Ansicht, es handele sich bei dem mehrchörigen Musizieren um etwas absonderlich Schweres, nicht zu trifft. Im Gegenteil: der gesunde Wettbewerb steigert den Enthusiasmus, und das Wechselspiel von Chor zu Chor erweist sich als ein tragendes und bindendes Moment.

Dazu kommt noch, daß mit der Erfassung der gesanglich-musikalischen und stilistischen Elemente eine andere Aufgabe erfüllt wird. Sie kommt vom Aufführungspraktischen her und verbindet das chorische mit dem instrumentalischen Musizieren. Der Bläserchor, der Streicherchor — das „gezapft, geblasen und gestrichen“ — und das Akkordinstrument fügen den „Chor“ — Begriff im Sinne der Alten zu einer neuen Einheit zusammen. Daß auch diese Dinge gemeinsam erarbeitet werden, ist besonders wichtig und fruchtbar und eröffnet neue Aspekte.

Das Ziel der aus dem geschichtlichen Quell schöpfenden Arbeit ist letztlich die Anregung zu neuem Schaffen.

Für die Musizierenden und den Regens chorum ergeben sich zusätzlich die Aufgaben, daß sie lernen und erproben, ein Verhältnis zum Raum als akustischer Gegebenheit und zur Räumlichkeit als formaler Erscheinung zu finden. Der Stimmkomplex steht in einem inneren Verhältnis zur architektonischen Raumeinheit. Daraus resultiert nicht allein das Problem der Chorverteilung und -gruppierung, sondern auch im Rahmen des architektonischen Raumes die technische und musikalische „Verständigung“, die Zusammenfassung der voces humanae, instrumenti und ripieni (wie Praetorius die Kombination bezeichnet), die Wechselbeziehung usw. Daß das Mikrophon etwa hierbei ein Hilfsmittel sei, ist eine Täuschung, eine erfreuliche sogar, erfreulich deshalb, weil Sänger und Spieler wie der magister capellae „gezwungen“ sind, sich in den Raum zu fügen und gewissermaßen in ihn hineinzuhören. Es ist selbstverständlich, daß gerade daraus für den Chorleiter neue, ganz neue und im ersten Augenblick gewiß nicht leichte Aufgaben erwachsen, Aufgaben aber, die sich wahrhaft lohnen.

Catulli Carmina in Helsinki

Da die deutsch-finnischen Kulturbeziehungen eine alte Tradition darstellen, ist es eine große Freude zu sehen, daß in neuester Zeit wieder begonnen wird, diese alte Kulturtradition zu beleben. Einen geradezu sensationellen Erfolg erlebte das Gastspiel des Leipziger Rundfunkchors in Helsinki. Im ersten Konzert führte der Chor neben Brahms' Schicksalslied Carl Orffs Catulli Carmina auf — als Erstaufführung für Finnland. Der Dirigent, Herbert Kegel, hat seinen Chor zu einem herrlich klingenden Instrument herangebildet. Großartig waren die feinsten Details herausgearbeitet. Zum ersten Male hörte man auf diese Weise in Finnland ein großes Werk von Carl Orff im Geiste des Komponisten mit der für ihn so charakteristischen zündenden rhythmischen Schlagkraft, wofür die Zuhörer dem Chor und seinem Dirigenten stärksten Beifall zollten.

Das zweite Konzert umfaßte ein reichhaltiges und abwechslungsreiches Programm von Monteverdi, Gesualdo di Venosa, Haßler, Orlando di Lasso über Brahms, Kodály, Bartók, Slavenski, Sibelius bis Wilhelm Weismann, Hanns Eisler, Francis Poulenc (drei entzückende Frauenchöre), Ernst Pepping („Anakreons Grab“) und Siegfried Reda. Der Chor war in allen Stilarten gleichermaßen sicher zu Hause und sang jedes einzelne Lied vollendet. Für die finnischen Chöre — das eine Konzert ging über den Rundfunk und konnte in den fernsten Ecken des Landes gehört werden — war dieses Gastspiel eine reiche Fundgrube und eine wertvolle Unterrichtsstunde für Musik-Kultur und vor allem Chor-Kultur. Der Leipziger Rundfunkchor bewies, daß es auch heute bei der politischen Zweiteilung Deutschlands ein lebendiges und starkes einheitliches gesamtdeutsches Kultur-Streben gibt. Und es gibt nur eine deutsche Kultur.

Friedrich Ege

Ein amerikanischer Studentenchor

Der Chor der Maryland-Universität sang unter der Leitung von Russel Crosby in München Chorwerke vom 16. Jahrhundert bis zur Neuzeit. Die Maryland-Universität München ist ein Zweig der amerikanischen Universität in College Park, Maryland. Sie wurde gegründet, um Studenten aus amerikanischen Familien, die in Europa stationiert sind, Gelegenheit zum Studium an einer amerikanischen Universität zu geben. Die Studenten kommen aus Deutschland, Frankreich, Italien, Spanien, Griechenland und Saudi-Arabien und leben im Universitäts-Internat. Der gegenwärtige Universitätschor besteht seit September 1956; von den rund 200 Studenten der Universität Maryland in München hatten sich 50 zur Teilnahme an den Chorabenden gemeldet; von ihnen wurden 35 der besten Sänger und Sängerinnen ausgewählt. Das erste offizielle Programm dieses Jahrgangs war ein Weihnachtskonzert. Der Chorleiter Russel Crosby entstammt einer musikbegeisterten Familie aus New-England. Als Vierzehnjähriger dirigierte er sein erstes Konzert. 1951 machte er am Bowdoin College seinen „Bachelor of Arts“, 1953 an der Universität Boston den „Master of Arts“. In Boston arbeitete er dann zwei Jahre als Assistent von Prof. Dr. Karl Geiringer, dem früheren Kurator der „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien.

1954 und 1955 studierte er als Fulbright-Stipendiat bei Prof. Gurlitt in Freiburg und bei Prof. Reichert in Tübingen. Danach übernahm er die Stellung als Chorleiter und Dirigent an der Universität Maryland in München. Er schrieb ein Buch über Hans Leo Haßler.

Im November dieses Jahres konnte die Singgemeinschaft Bergisch-Gladbach unter ihrem Leiter Paul Nitsche ihr zehnjähriges Bestehen feiern. Zu diesem Anlaß war ein Gemeinschaftskonzert mit dem Chor der Jeunesses musicales Paris unter Louis Martini geplant. Die Singgemeinschaft ist in den vergangenen Jahren in zahlreichen Konzerten an die Öffentlichkeit getreten, viele ihrer Veranstaltungen wurden vom Westdeutschen Rundfunk übertragen. So gab sie gemeinsam mit dem Städtischen Chor Leverkusen im April dieses Jahres ein Konzert „Zeitgenössischer Chormusik mit Bläsern“, das neben der Psalmensinfonie von Strawinsky als Uraufführungen den „Psalm“ nach Klopstock von E. Werdin und den 104. Psalm von F. Frey brachte. Am 10. September führte die Singgemeinschaft im Rahmen der Chorgemeinschaft Bergisch-Gladbach die ihrem Leiter gewidmete „Altenberger Messe“ von Johann Drießler in der St.-Jakobs-Kirche in Lübeck auf.

In St. Petri/Margareten in Mühlhausen (Thüringen) gelangte im Rahmen einer Abendmusik das geistliche Konzert „Und Jesus trat zu ihnen“ von Franz Zeilinger zur Uraufführung. Die Motette für 4- bis 6stimmigen Chor a cappella „Kommet her zu mir“ des gleichen Komponisten wurde vom Bachchor Mühlhausen in der Marienkirche uraufgeführt, dirigiert von Heinz Sawade.

Gerhard F. Wehles sinfonische Kantate „Angelico da Fiesole“ op. 33 gelangte durch den Männergesangsverein Heiligenhaus unter Leitung von Chormeister J. A. Lang (Solisten: Fritz Uhl, Tenor und Dr. Ingeborg Kiekert, Klavier) zur Aufführung. Das gleiche Werk wird im Frühjahr 1958 in der Fassung für Orchester durch Winfried Kocca in Gelsenkirchen herausgebracht. Die sinfonische Kantate „Großstadt“ für Männerchor, Bariton solo und Orchester op. 81 von Wehle wird in Berlin durch Gert Sell mit dem Friedrich-Hegar-Chor zu Beginn des Jahres 1958 uraufgeführt werden.

Aus dem Männerchorschaffen des Komponisten und Leiters der Frankfurter Musikhochschule Hans Kracke trug der Wiener Schubertchor unter Prof. Leo Lehner in einem Chorkonzert in Wien vor. Radio Luxemburg brachte sein „Preludio und Passacaglia nach Frescobaldi für Streichorchester“ unter Henri Pensis in Ur-sendung, der Westdeutsche Rundfunk nahm einige seiner fremdländischen Volksliedsätze auf Band auf.

Zehn Jahre besteht der Philharmonische Chor Köln am 8. Dezember. Die Chorvereinigung, die unter Leitung von Philipp Röhl musiziert, besteht aus 200 aktiven Mitgliedern. Sie ist aus dem kulturellen Leben der Stadt Köln und des rheinischen Raumes nicht mehr wegzudenken. Zum dritten Male ist der Chor wieder zu Konzerten nach Paris eingeladen worden.

Günter Raphael, Lehrer an der Kirchenmusikalischen Abteilung des Mainzer Peter-Cornelius-Konservatoriums, wurde von der evangelischen Choral-synode Minneapolis, USA, beauftragt, sechs Choral-motetten und mehrere Orgelchoräle zu komponieren.

Der Wundergarten

Gesang und Klavier · brosch. DM 9,— · in Ganzleinen geb. DM 12,50 · Melodie-Ausgabe DM 3,—

Die mustergültige Volkslieder-Sammlung
für Schule und Haus · Edition Schott 4501-03

DIE SINGSCHULE

Mitteilungsblatt des Verbandes der Singschulen e. V.

SCHRIFTFLEITER: LUDWIG WISMAYER, MÜNCHEN 27, MAUERKIRCHERSTR. 43, TEL. 483060

RUDOLF STRAUCH

Es geht um den Menschen

In einer Zeit starker geistiger Auseinandersetzungen erinnern sich viele Menschen daran, daß sie ihre Gedanken nicht nur an der Oberfläche entlanggleiten lassen dürfen. Der Durchstoß bis auf den „Grund“ behütet uns eher vor den Fehlern, die uns im einseitigen Verfolgen künstlerischen Wollens und Handelns entgegentreten. Deshalb dürfen wir es uns auch nicht leisten, künstlerische Arbeit losgelöst von dem tiefsten Grund zu tun und musikalische Ereignisse immer nur für sich zu betrachten. Die Menschen spüren diesen Grund verschieden, so daß sich ähnliches unter verschiedenen Vorzeichen ereignen kann. Überall da, wo musikalische Vorhaben, die auch mit allgemein erzieherischen verbunden sind, Aufgaben stellen, muß die Gedankenrichtung auf den ganzen Menschen den Arbeitsgang klären. In dem Maße, in dem wir diese Gedankenrichtung verlassen, verändern sich auch Weg und Ergebnis.

Mit diesen Andeutungen sei die Basis zum besseren Verständnis des folgenden geschaffen, in dem die Arbeit der Albert-Greiner-Singschulen, wie sie vor allem bei den alljährlich stattfindenden öffentlichen Veranstaltungen, genannt „Junggesang“, in Erscheinung tritt, betrachtet werden soll. Wenn also eine Betrachtung und Würdigung unter dem Gesichtspunkt versucht wird, daß die ganze Singschularbeit einen „Dienst“ darstellt, so geschieht das mit der Bitte an den Leser, daß wir uns alle in der Verpflichtung einig sein möchten, die uns in dem Wort „Es geht um den Menschen“ entgegentritt.

Begnaden Menschen wird es zuweilen geschenkt, daß sie gleichzeitig zur Musik hinführen und durch die Musik auf andere segensreich wirken können. Es ist bezeichnend, daß viele seiner Schüler in Albert Greiner, der schon zu Lebzeiten „Vater Greiner“ genannt wurde, nicht nur den befähigten Musikpädagogen, sondern auch den Menschenerzieher sahen.

Wer glauben kann, daß es von jeher und heute besonders bei allen Vorhaben um den Menschen geht, der wieder das rechte Verhältnis zum Schöpfer gewinnen muß, der wird als Kunstbessener nicht im Ästhetischen, nicht im Künstlerisch-Musikalischen verbleiben wollen.

So gesehen nehmen auch die fachlich-musikalischen Beobachtungen und Probleme eine entsprechende Gestalt an. Einerseits bilden die Entfaltung der musikalischen Anlage in ihrer Gesamtheit und die Vorbereitung des vielfältigen Stimmapparates eine Voraussetzung zum Musizieren, andererseits wird an den stimmbildnerischen und musikalischen Elementen gearbeitet, wird mit der Arbeit schon ein allgemeinerzieherischer Akt vollzogen. Die Unterrichts- und Erziehungskunst besteht darin, den Bruch zwischen handwerklichen Voraussetzungen, künstlerischem

Handeln und Menschsein bei allen Beteiligten möglichst zu mildern. Dabei richtet sich der Erziehungsauftrag nicht auf die „Schüler“ allein, sondern er umfaßt im Grunde genommen alle Beteiligten im gegenseitigen Durchdringen.

Wenn wir die Enge der Betrachtung ablegen und im Singschul-„Unternehmen“ mehr sehen als ein eigengeartetes Handeln, die menschliche Stimme vor Mißbrauch zu behüten, dabei auch singfreudige und musikalisch-musikalische Menschen heranzubilden, dann fällt dem Beobachter, der sich jahrelang wiederholt in dieses „Klima“ begeben hat, die reiche Schichtung und ungewöhnliche Spannweite der Beteiligten und die Art ihres Umganges untereinander auf.

Augsburg geht auch hier den Schwester-Singschulen voran. Der Oberbürgermeister dieser zweihunderttausend Einwohner zählenden Stadt bekennt sich voll und ganz zu dieser Gemeinschaft und vermittelt ihr die Hilfe der Stadt. Dem Stadtschulrat ist es ein Anliegen, die äußeren und inneren Verwaltungsaufgaben mitlösen zu helfen. Viele Lehrer, Lehrer der Augsburger Schulen, schaffen, zum Teil in jahrzehntelanger Arbeit, nach außen hin kaum in Erscheinung tretend, am gemeinsamen Bau. Auf die Frage nach der Größe der Singschule darf es nicht genügen, die derzeitig etwa zweitausend Kinder und Erwachsenen, die im „Ludwigsbau“ singen, zu nennen. Vielmehr müssen auch die Eltern, besonders die Mütter, erwähnt werden, die — zum Teil selbst ehemalige Singschüler — ihre Kinder als tätige Sänger in diesen großen Singkreis hineingeben und selbst inneren Anteil nehmen. Und nicht zuletzt wirkt da der kleine Kreis, den der Direktor mit seinen engsten Mitarbeitern bildet. Um im Bilde des Kreises zu bleiben, lösen sich dann, wenn einmal im Jahr im „Junggesang“ ein klingender Rechenschaftsbericht über die geleistete Jahresarbeit gegeben wird, die den Kreis schließenden Hände, und viele Singschullehrer und -leiter und Musikerzieher aus anderen Städten bewegen sich darin mit.

Wer sich die Buben und Mädchen, die Männer und Frauen, die sich singend und spielend dem viermal verschiedenen Besucherkreis zuwandten, vorstellen kann und das gegenseitige Geben und Nehmen zu fühlen vermag, stellt zunächst einmal die musikalische Betrachtung beiseite, um die am Anfang erläuterten Beziehungen der beteiligten Menschen untereinander zu erleben. Jedoch sei skeptischen Lesern zugestanden, daß es selbstverständlich, um „die Welt zu wandeln“, noch stärkerer Beziehungen zwischen den Menschen bedarf. Die Macht, die von dem gemeinsamen Vorhaben des Singschulgedankens ausgeht und alle Beteiligten das ganze Jahr hindurch zu planmäßigem Handeln in Ordnung sich gegenseitig verpflichtet, wird hier in den Singschulstädten spürbar.

„Junggesang“ ist kein Konzert. Für den Unkundigen ist diese Feststellung möglicherweise nur eingeschränkt oder gar nicht glaubwürdig. Ihm sei entgegen, daß nicht nur das äußere Erscheinungsbild, sondern vor allem die innere Haltung der Ausführenden maßgeblich sind. Je mehr es dem Gaste gelingt, sich vom „zuhörenden Zuschauer“ in einen ganz Mitbeteiligten zu verwandeln, um so mehr wird in jedem das Gefühl des Konzertanten weichen. Also: nicht der Raum, die Aufstellung und der Anzug, sondern die Art des Sich-Gebens, die Weise des Sich-Verhaltens und der Aussage geben erst die Klarheit über das, was sich wirklich ereignet.

Und nun ist es eigentlich überflüssig, noch im einzelnen zu erwähnen, wie natürlich diszipliniert sich die Auf- und Abgänge der kleinen und großen Sänger vollziehen. Auch hier wird der gemeinsame Wille, sich freiwillig einzuordnen, deutlich sichtbar. Die „Auftritte“ und „Abgänge“ der großen Gruppen bilden die organischen Pausen zwischen der Musik. Dabei wirkt der Leiter als gütig Ordnender und musikalisch Führender, oft nur mehr andeutend und erinnernd als dirigierend, so daß die Sänger — mehr zum eigenen Handeln angeregt als geführt — im Rahmen der verschiedenen Sängergruppen noch genügend innere Freiheit erhalten, selbst zu gestalten. Diese Hingabe, die sich bei stark motorischen Kindern auch äußerlich zeigt, beeindruckt manche Zuhörer mit Recht. Das schließt aber nicht aus, daß die anderen mit ihrer ruhigen Art auch von innen her bewegt sind.

Vitalität entwickelt im jungen Menschen spontane Kräfte, die als Ausgleich zu einseitig geistig-intellektuellem Tun wirksam sein können. Nur sollte in unserer aufgeregten, lärmgefüllten Zeit, die die Menschen mehr zum Weghören (nämlich vom Lärm in ihrer Umgebung), statt zum Lauschen auf das Intensive, das sich leise und stark im Klang äußern darf, veranlaßt, neben dem vitalen, auch das besinnliche und bedächtige Handeln, das ebenso lebensvoll, auch fröhlich sein kann und soll, geschehen, damit das Gleichgewicht hergestellt und erhalten bleibe. Denn der antreibenden Mittel bedürfen wir heute weniger als der beruhigenden und ordnenden. Wenn gerade in diesem Punkte Toleranz walten soll, indem den verschiedenen Temperamenten Rechnung getragen wird, so wirkt die Synthese, die sich in verhaltener Vitalität besonders bei den Kindern äußert, auf den Beobachter in dem Sinne beruhigend, als die Kinder in dieser Gemeinschaft den ihnen nötigen Ausgleich finden.

Nur im Vergleich mit anderen Sprachgebieten innerhalb Deutschlands kann man wohl erst den im allgemeinen resonanzreichen Sprachklang des „Süddeutschen“ empfinden. Werden nun solche jugendliche Menschen in der Singschule von den Unebenheiten im Singen und Sprechen befreit, so kann auf erprobten Wegen die klare, natürliche und zuverlässige Intonation erreicht werden, die den reifen Sängern wie auch schon den noch im Anfang der Ausbildung stehenden eigen ist. Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhange, daß die Auswahl bei der Stimmprüfung nicht streng vorgenommen wird, so daß der soziale Gesichtspunkt besonders anerkannt werden muß.

Wie das rechte Klima das Wachstum der Pflanzen bestimmt, so ist besonders der junge Mensch auf das Klima seiner Umgebung angewiesen. Ebenso wie sich in der Musikerziehung die Elemente nicht trennen

lassen, so ist darüber hinaus der Familienton des Singschulgartens spürbar. Musikalische Begriffe, wie sinnvolle Phrasierung, die sich auf beherrschtem Atem und zügiger Rhythmik gründet, ausgeglichene Singlaute und Stimmlagen, die dem Werke entsprechende Dynamik, das aus dem Sprachgefühl abgeleitete Tempo, das Kolorit, das sich aus dem Zusammenklang der Stimmen und der Instrumente ergibt, alles speziell Musikalische wird durch den Singschulton, der also auch den Menschen in seinem Wesen mitbeeinflusst, zu einem Ganzen geformt.

Bei jedem Junggesang ereignet sich mehr als „Musik“ und die Eltern erfahren, daß ihre Kinder nicht nur stimmlich und musikalisch wohlgebildet werden, sondern daß darüber hinaus neben der Entfaltung ihrer Eigenpersönlichkeit in ihnen die Verpflichtung zur Gemeinschaft auf natürlichem Wege wächst.

FÜR DEN SINGSCHULNOTENSCHRANK

„Sing mit“, Teil II, Liederbuch für die Oberstufe der Volksschulen, herausgegeben von Hans Lang. Verlag Oldenbourg, München.

In einem handlichen Büchlein ist ein überaus reicher Liederschatz zusammengetragen, der in die üblichen Sachkreise aufgegliedert ist. Die ausgewählten Lieder können als Vorbild für den lebendigen Liederschatz unserer deutschen Schuljugend gewertet werden. Der letzte Abschnitt „Aus fremden Landen“ fällt vom übrigen etwas ab. Jedoch gilt im allgemeinen, daß jede Melodie mit besonderer Liebe ausgesucht und betont die gesunde organische Linie gewählt wurde. Dafür bürgen die bewährten Singschulmänner Waldemar Klink, Hans Lang, Josef Lautenbacher und Adolf Pfanner. So kam ein Buch zustande, das man diesmal nicht nur teilweise, sondern ganz brauchen kann. Für die Praxis sind viele Möglichkeiten aufgezeigt. Den Melodien wurden bei geeigneten Liedern ansprechende zweite und auch dritte Stimmen, zum Teil für den Lehrer zum Mitsingen, beigegeben. Der Schulchor wird sich an den dreistimmigen Sätzen erfreuen. Selbstverständlich können auch Instrumente eingesetzt werden. Die Sätze sind vollwertig durchgestaltet und haben in allen Stimmen sangliche Linien. Dem Kanonsingen, das in der Volksschule gern gepflegt wird, ist viel Material gegeben. Die motivisch gearbeiteten Satzbeispiele von Hans Backer schlagen hier sogar eine Brücke zum einfachen polyphonen Singen. Das Liederbuch eignet sich auch für die Mittelklassen der Singschulen.

Walter Eser

„Das Singwerk“ der Edition Peters (siehe Oktobernummer der „Singschule“), in den Chorverlag P. J. Tonger, Rodenkirchen/Rh. aufgenommen, setzt seine Einzelausgaben guter Chormusik fort und bietet für die Weihnachtszeit zwei solide Kantaten an:

Karl Marx über das Lied „Vom Himmel hoch, o Engel, kommt“ (für drei Singstimmen und drei Instrumentalstimmen): hier geht wohl die Absicht voraus, die vielen Strophen des reizvollen Liedes, die meist nicht gesungen werden, einmal in variierten Sätzen darzubieten, sie mit kleinen Ritornellen zu verbinden und mit einem eingelegten gesprochenen Evangelientext abzurunden. Diese Absicht ist mit zwar kleinen Mitteln, aber in der bei Marx garantierten Sauberkeit des Satzes gelungen. Zuletzt bleibt bei den insgesamt zwölf Nummern freilich eine gewisse Gleichförmigkeit, da der wiegende Grundcharakter nicht verändert werden kann und Marx seltsamerweise nicht auch ein-

mal zu einem Cantus-firmus-Satz mit freieren Nebestimmen greift.

„Der Kleinen Lobgesang“, ein Jahreskreis von Liedern zum Singen und Musizieren mit Glockenspiel und anderen Instrumenten für Kindergarten und Familie in Weisen und Sätzen von Anton Stingl. Bilderbuch-Querformat, 72 Seiten mit zehn zweifarbigen Bildern von Bert Jäger. Lambertus-Verlag, Freiburg i. Br.

Es erscheint im ersten Augenblick kühn, die kleine Gottes- und Gebetswelt des Kindes in eine ganz andere als die bisher gewohnte Form zu kleiden. Aber es ist vielleicht die notwendigste Tat, endlich einmal mit den „Jesulein“- und „Christkindlein“-Unkindlichkeiten aufzuräumen und nach einem neuen kindeseigenen Stil des religiösen Liedes zu suchen, nachdem das allgemeine, weltliche Kinderlied hier weit voraus ist. Anton Stingl zieht aus dem Orffschen Schulwerk die richtige Konsequenz und setzt schöne, meist neue Texte (viele aus „Gotteslob für Kleinkinder“ im Kindergarteninnenverlag Freiburg) in ganz einfache Melodien, dreitönig, auch pentatonisch, sehr viele allerdings im reinen Durbereich. Ostinati auf den Glockenspielen stützen leicht und sicher, ebenso Andeutungen von Schlagwerk-Rhythmen. Wenn das Heftchen, das mit sehr aparten Bildern geschmückt ist, richtig im Orffschen Sinn verwendet wird, ist es eine Goldgrube für alle, die mit Kindern im Alter von fünf bis sieben Jahren zu singen haben. Vorsicht ist aber geboten: das Glockenspiel ist auf die Dauer ein sentimentales Instrument, wenn es nicht zu echter rhythmischer Bewegung angehalten wird. Der Verfasser müßte noch den letzten Mut aufgebracht und das Orffsche Instrumentarium in seiner ganzen elementaren Gestaltungskraft eingesetzt haben. Dann würde das auf die Dauer ermüdende „Klingeling“ des Glockenspiels nicht zur Gefahr, wie sie etwa im Passionslied „Lieber Heiland, es tut mit wehe...“ akut wird, wo das dunkle Xylophon und eine einzige Trommel die rechte Aussage hätten. Wer also selbst mitarbeitend und improvisierend das Büchlein benützt, wird großen Nutzen für die Kinder daraus ziehen. W-r

Für Advent und Weihnachten

Im Musikverlag Schwann, Düsseldorf, hat Eberhard Werdin eine Adventskantate „Veni Redemptor gentium“ für Singstimme und Instrumente zusammengestellt und bearbeitet, die alte Kanons (Gumpelzhaimer) und Melodien („O Heiland reiße den Himmel auf“, „Wachet auf, ruft uns die Stimme“) mit freien rezitativen Einfügungen und einem instrumentalen „Concerto“ durchsetzt. Die Schlichtheit der ganzen Anlage macht die Kantate sympathisch, ihre leichte Ausführbarkeit (auch nur für Oberstimmen und mit beliebigen Instrumenten) der Praxis zugänglich. In diesem Sinn ist sogar das „Concerto“ brauchbar, obwohl einige Quinten und zwei Metallophone (vor Mißbrauch wird gewarnt!) noch keinen „Orff“ machen.

Alte Niederländer neu herausgegeben

Aus dem Schatz alter niederländischer Chormusik hat die „Vereniging voor Nederlands Muziekgeschiedenis“ unter dem Sammeltitle „Musica antiqua Batava“ eine Reihe schöner Chöre neu herausgegeben, die bisher

nur schwer in Sammelbänden verfügbar waren. Vor allem die vierstimmigen Psalmen von Jan P. Sweelinck (Psalm 44, 90, 122, 134, 144) stellen Chören, die Sinn und Stimmen für verzierte und bewegliche Polyphonie haben, dankbare Aufgaben, ebenso für die Weihnachtszeit Sweelincks fünfstimmiges, bekanntes „Hodie Christus natus est“, ein virtuos glanzvolles Chorstück mit interessanten Metrum- und Akzentwechseln. Weiter sind erschienen und sämtlich wertvolle Bereicherung für Chorprogramme mit weltlichen alten Madrigalen: Chöre aus „En duytsch Musyckboek“ von 1572 mit deutsch übersetzten Texten, die lockere, heitere und Jahreszeitlieder enthalten von Jan Belle, Joan Wintelroy und das lustige „Een bier, een Bier, een bierenbroysken“ (das leider in deutsch mit „Ein Bier und eine Speise“ viel von seiner Vitalität verliert) von L. Episcopus. Die deutsche Auslieferung des Verlags „Editio Musica“ hat der Verlag Breitkopf & Härtel in Wiesbaden übernommen.

DER VERBAND BERICHTET

Die 22 Teilnehmer des 17. Seminarlehrgangs am Deutschen Singschullehrer- und Chorleiterseminar in Augsburg unterzogen sich vom 4. bis 9. November mit Erfolg den vorgeschriebenen Prüfungen. Während des Lehrgangs fanden zwei Konzerte statt: im ersten sang Luitpold Gruber, Bariton, Lieder Augsburger Komponisten und zwar von Karl Kraft, Willi Leininger und Franz Miller, begleitet von Reinhold Lampart, Klavier und Orgel, im zweiten spielten Susi Lautenbacher, Violine, und Reinhold Lampart, Klavier, neue Duo-Musik.

Professor Josef Lautenbacher wurde durch den Hauptvorstand des Deutschen Sänger-Bundes in den Musikausschuß dieser großen Organisation berufen. Der Musikausschuß des DSB berät den Vorstand ausschließlich in musikalischen Fragen und bildet mit den Bundeschormeistern der Einzelbünde den Musikbeirat des DSB. Den Vorsitz führt Dr. Felix Oberboeck. Die Berufung von Professor Lautenbacher läßt auf eine erfreuliche Zunahme der Bestrebungen schließen, in der Stimmbildung und Nachwuchsfrage in direkte Fühlungnahme mit dem Verband der Singschulen e.V. und dessen Arbeitsformen zu kommen. Zur Zeit arbeitet der Musikausschuß an der Herausgabe eines neuen Chor-Liederheftes, in dem vor allem neue Kompositionen Platz finden sollen.

AUS DEN SINGSCHULSÄLEN

Die Städtische Albert-Greiner-Singschule Augsburg sang mit dem gemischten Chor am Totensonntag in der St.-Josephs-Kirche Chöre von Kaminski, Pepping, Mauersberger und Schütz sowie als Abschluß die Bach-Motette „Lobet den Herrn aller Heiden“. Im Weihnachtssingen 1957 am 15. Dezember führt die Städt. Singschule Augsburg im Ludwigsbau die neu bearbeitete und erweiterte Kantate „In dulci jubilo“ von Hans Lang auf. Am 30. März folgt eine Aufführung des neuen Haas-Oratoriums „Die Seligen“ unter Mitwirkung der Kinderklassen, des Jugend- und gemischten Chors.

Die Kanon - Kanone

Herausgegeben von Hellmuth von Hase und Gerd Sievers
Halbleinen; 1-9 Stück DM 5,80, 10-24 Stück DM 5,50, ab 25 Stück DM 5,20
BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

172

neue und alte, heitere und
ernste, leichte und
schwierige Kanons.
Probehefte kostenlos!

Von der gesamten Musikwelt
seit langer Zeit erwartet

JOSEPH HAYDN

Thematisch-bibliographisches
Werkverzeichnis
zusammengestellt von
Anthony van Hoboken

I. Band,

INSTRUMENTALWERKE

904 Seiten mit über 3000 Incipits und dem
Faksimile eines Haydn=Autographs · Ganz-
leinen=Einband mit Schutzumschlag und
Schieber DM 96,— · Der Subskriptionspreis
beträgt für den ersten Band DM 86,40

DER INHALT UMFASST

alle authentischen Werke Haydns sowie
solche, deren Echtheit aus guten Gründen
angenommen werden kann,
alle Werke, die Haydn zugeschrieben wur-
den, mit Angaben darüber, wo diese Werke
unter dem Namen anderer Komponisten
festgestellt wurden,
alle gedruckten zeitgenössischen Bearbei-
tungen Haydnischer Werke.

DAS VERZEICHNIS ENTHÄLT

die thematischen Anfänge sämtlicher Werke,
auch die der einzelnen Sätze,
die Nachweise in alten thematischen Kata-
logen und Bibliotheks=Verzeichnissen,
die zeitgenössischen Abschriften und ge-
druckten Ausgaben,
Anmerkungen und Literatur=Hinweise.

Ausführlicher Prospekt mit 6 Probeseiten
durch jede Buch- und Musikalienhandlung

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ



RICHARD STRAUSS STEFAN ZWEIG

Briefwechsel

Herausgegeben von Willi Schuh

180 Seiten mit 4 Bildtafeln. Leinen DM 14,80

Nach dem Tode des „treuen, genialen“ Hugo von Hofmannsthal im Jahre 1929 glaubte Richard Strauss, sein Opernschaffen sei beendet. Im Winter 1931/32 kam, durch Anton Kippenberg vermittelt, der erste Kontakt mit dem in Salzburg lebenden Stefan Zweig zustande und bald darauf eine persönliche Begegnung in München. Als der Dichter dem verehrten Meister Ben Jonsons „Schweigsame Frau“ als Stoff unterbreitete, wußte dieser sofort: „das ist meine komische Oper“ und griff zu. Noch im Herbst war das Libretto fertig, und Ende 1934 setzte Strauss den letzten Strich unter die Partitur. Obwohl alles dagegen sprach, kam es im Dritten Reich zur Uraufführung in Dresden, der freilich Stefan Zweig fernblieb. Nach der dritten Vorstellung wurde die Oper auf höheren Befehl abgesetzt.

Diese bald nach ihrer Begegnung von den Machtverhältnissen beschattete Korrespondenz spielt sich vor einem drohenden politischen Hintergrund ab, so daß Stefan Zweig sich schließlich die Freude versagen mußte, „einem Manne, den er seit frühester Kindheit als das lebende Sinnbild der Musik verehrte, dienen zu können“. Sie gewährt durch den Austausch tiefgehender Erkenntnisse einen einzigartigen Einblick in das Schaffen des Musikers Richard Strauss und des Schriftstellers Stefan Zweig.

„Dieser Briefwechsel ist bis zum Bersten mit Spannung geladen und in seiner Bedeutung für die Biographie der beiden Künstler von unschätzbarem Wert: ein Dokument nicht nur einer der dramatischsten Zeiten der jüngsten Kulturgeschichte, sondern auch und vor allem der menschlichen Größe und der Kraft des Geistes, der sich über alle Niederungen des Vergänglichen ins Zeitlose erhebt.“

Heinz Joachim in „Die Welt“

S. FISCHER VERLAG

KLASSIKER UND ROMANTIKER

in schönen Neuausgaben

KLAVIER

Händel, G. F. · Zwölf Fantasien und vier Stücke

aus dem Nachlaß von H. G. Nägeli erstmalig herausgegeben von G. Walter · DM 3,50

Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts

ausgewählt von Kurt Herrmann · 2 Bände je DM 4,—

Lehrmeister und Schüler J. S. Bachs

Original-Kompositionen erstmalig neu veröffentlicht von Kurt Herrmann · 2 Bände je DM 3,60

Schweizer Klaviermusik aus der Zeit der Klassik und Romantik

herausgegeben von W. Frey und W. Schuh · DM 4,—

Kompositionen von H. G. Nägeli, Xaver Schnyder von Wartensee und Theodor Fröhlich

VIOLINE UND KLAVIER

Antonii, Pietro degli · 3 Sonaten

erstmalig veröffentlicht von B. Paumgartner · DM 5,75

Bach, J. S. · Konzert für 3 Violinen in D-Dur

erstmalig veröffentlicht von R. Baumgartner · DM 8,—

Lully, J. B. · 20 Stücke

herausgegeben von R. Matthes · DM 4,50

Tanzweisen altfranzösischer Meister

herausgegeben von E. Hess und R. Schoch · DM 4,20

Torelli, G. · Concerto mi minore op. 8 Nr. 9

erstmalig veröffentlicht von B. Paumgartner · DM 3,80

CELLO UND KLAVIER

Diabelli, A. · Sonatine

herausgegeben von J. Baechi · DM 4,25

Schubert-Schumann-Brahms, 3 romantische Stücke

herausgegeben von J. Baechi · DM 4,80

Von Couperin bis Schumann, Vortragsstücke

herausgegeben von J. Baechi · DM 4,50

QUERFLÖTE UND KLAVIER

Locatelli, P. · Sonate in F-Dur

herausgegeben von A. Kowatsch · DM 3,25

Schers, Signor · Sonate Nr. 1 in e-Moll

herausgegeben von J. Bopp · DM 3,60

Schers, Signor · Sonate Nr. 2 in D-Dur

herausgegeben von J. Bopp · DM 2,80

VERLAG HUG & CO., Postfach ZÜRICH 22



*Geben Sie Ihren
Mitarbeiterin*
Leistungsmöglichkeit,
Selbstsicherheit und
Arbeitsfreude durch
eine gute

ADLER

Werksvertretung:

OTTO KOCH
INH. FRITZ BAUMGARTNER
MAINZ, Lotharstraße 17, Fernruf 27830

AHLBORN

Neuzeitliche Musikinstrumente

AHLBORN-HARMONIUM

AHLBORN-ORGEL

**AHLBORN-
ZUNGEN-HARMONIUM**

AHLBORN & STEINBACH KG
Heimerdingen bei Stuttgart

Während neun Monaten:
Aufstellungen in über 150 deutschen Kirchen
Export nach 15 Ländern der Welt

Im Dezember erscheint:

HANS-PETER SCHMITZ

Verteidigung des Dirigenten

Randbemerkungen zum Problem der Begabung

In dieser Schrift beleuchtet der als Musiker und Musikwissenschaftler bekanntgewordene Verfasser den Typ des großen Dirigenten einmal nicht von der musikalischen, sondern von der menschlichen Seite her und kommt dabei zu ebenso überraschenden wie bestechend formulierten Erkenntnissen, die weit über das eigentliche Thema hinaus für die allgemeine Problematik unserer Zeit Bedeutung gewinnen.

32 Seiten, kartoniert ca. 2,40 DM, EM 1411

**VERLAG MERSEBURGER
BERLIN-NIKOLASSEE**

städt. akademie für tonkunst, darmstadt

Leitung: Professor Konrad Lechner

Meister- und Ausbildungsklassen auf allen Gebieten, Opern- und Orchesterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Chor und Orchester, Vorlesungen

Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hudemann, Einfeldt, Zeh / Violine: Barchet, Dieffenbach, Meyer-Sichtung, Müller-Gündner / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zérah / Dirigieren: Franz, Lechner / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte: Widmaier / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz vom Hess. Landestheater / Pädagogik — Methodik — Psychologie: Balthasar

Auskunft und Anmeldung:

Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4
Telefon: 80 31, Nebenstelle 339

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor: Dr. Gerhard Nestler

Ausbildungsklassen für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtl. Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung.

Meisterklassen für Violine, Viola, Violoncello, Gesang und Dirigieren. Seminare für Schulmusik, evang. und kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule. Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Badischen Sängerbund.

Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

Folkwangschule der Stadt Essen

Leitung: Generalmusikdirektor Prof. Heinz Dressel

Meister- u. Fachklassen für alle Instrumente und Gesang, Dirigieren und Komposition, Seminare für Privat-Musik-Lehrer und Rhythmische Erziehung, ev. u. kath. Kirchenmusik, Opern- und Opernchorschule, Studio für neue Musik.

Abteilung Tanz: Bühnentänzer und Bewegungslehrer

Leitung: Kurt Jooss

Abteilung Schauspiel und Sprechen:

Leitung: Heinz Dietrich Kenter

Essen-Werden — Telefon 49 24 51/3

Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimer Straße 76 · Ruf: 7 26 90

Direktor: Hanns Reinartz

Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst.

Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklasse — Kompositionsklasse — Privatmusik-lehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Opernschule — Lehrgänge für Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie und Gehörbildung.

Akademie für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar von Knorr

Ausbildungsklassen

für Komposition, Dirigieren, Gesang, Klavier, Harfe, alle Streich- und Blasinstrumente

Solistenklassen

Abteilung für Kirchenmusik (A-Prüfung)

Musikseminar, Rhythmikseminar

Schulmusikabteilung

(Ausbildungszweige für höhere Schulen u. Mittelschulen)

Opernabteilung / Schauspielabteilung

Fachabteilung Tanz / Orchesterschule

Auskunft erteilt die Geschäftsstelle der Akademie,
Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 166 11

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Direktor: Martin Stephani

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- u. Wochenendkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik- u. Singschule: für Liebhaber- und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife.

Sekretariat: Wuppertal-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3
(3 17 38)

Orchesterschule

des Wiesbadener Konservatoriums

Wiesbaden, Bodenstedtstraße 2

Vollständige Berufsausbildung auf allen Instrumenten

Leopold Mozart-Konservatorium der Stadt Augsburg

Direktor: Dr. Fritz Schnell

stellv. Direktor: Prof. Karl Kottermaier

Ausbildung in allen musikalischen Fächern, Seminar für Privatmusikerzieher, kath. u. ev. Kirchenmusik, Opernschule, Orchester- und Kammermusikklassen, Studio für neue Musik. — Sonderkl.: Prof. Rudolf Koeckert, Violine.
Auskunft und Anmeldung: Maximilianstraße 59

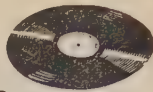
DÜSSELDORF ROBERT-SCHUMANN-KONSERVATORIUM

Direktor: Prof.
Dr. Joseph Neyses

Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Propädeutisches Seminar / Staatl. anerkanntes Seminar für Privatmusiklehrer / Kirchl. anerkanntes Seminar für Katholische Kirchenmusik / Orchesterschule / Tonmeisterschule.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27, Ruf 44 63 32

HI-FI-SCHALLPLATTEN



G-M-B-H

Düsseldorf 1, Lindemannstraße 3 · PSK. Köln 109 07

Mehr als 200 Hi-Fi-Langspielplatten — 33 U — Klassisch —
Unterhaltung — hohe Qualität, niedrige Preise —

Nachn. unfrei

Als HÖRPROBE

30-cm-Langspielpl., ca. 60Min. Spieldauer
Tschaikowsky=Violinkonzert D-Dur op. 35
gespielt von DAVID OISTRAKH

DM
8,25

oder BIZET, Carmen (Querschnitt) — gesungen von
Mitgliedern der Metropolitan-Oper
Garantie: bei Nichtgefallen Geld zurück

Preise: DM 11,90 — 30 cm —
DM 8,25 — 25 cm —

Im Repertoire u. a.:

BRUCH:

Violinkonzert in g-Moll op. 26

MENDELSSOHN:

Violinkonzert in e-Moll op. 64

Solist: David Oistrakh

TSCHAIKOWSKY:

Symphonie Nr. 6 „Pathétique“

Osloer Philharmonisches Orchester

PUCCINI:

Tosca (Querschnitt)

Turandot (Querschnitt)

gesungen von Mitgl. der Metropolitan-Oper,

der Mailänder Scala und der Wiener Staatsoper

duke ellington and his orchestra play

Katalog-Nr.
auf 225
einer — 30 cm —
Langspielplatte

1666
— 30 cm —

1642
— 30 cm —

1591
— 30 cm —

Lieferung gegen Nachnahme oder Vorkasse, unfrei.

Volle Garantie für jede Platte.

Fordern Sie unseren Gesamtkatalog unverbindlich an.

EDITIONS HEUGEL & CIE., PARIS

Neuerscheinungen

von

TASCHEN-PARTITUREN

| | | |
|-------------|--|----------|
| Jolivet, | SUITE TRANSOCEANE | DM 22,50 |
| — | Allegro vivo — Prestissimo — Andante — Moderato | |
| — | SYMPHONIE | 20,— |
| — | Allegro strepitoso — Adagio — Allegro veloce — Allegro concertante | |
| Martinet, | SIX CHANTS für Chor und Orchester über Gedichte von René Char (Der Sommer) | 15,— |
| Mihalovici, | SCENES DE THESEE op. 73 bis | 15,— |
| — | Introduzione e lamento — Concertino — Scherzo — Intermezzo — Burlesca — Concerto — Epilogo | |
| Milhaud, | LA CUEILLETTE DES CITRONS (Die Zitronenernte), intermède provençale | 12,50 |
| — | OUVERTURE MEDITERRANEENNE | 6,50 |
| — | VII. SYMPHONIE | 12,50 |
| — | Animé — Grave — Vif | |
| Wiener, | SUITE DE DANSE SUR UN THEME Slow — Valse — Tango — Biguine — Valse musette — Polka | 11,— |
| VERZEICHNIS | der von MILHAUD vom November 1949 bis April 1956 komponierten Werke | 3,— |

Alleinauslieferung für Deutschland durch

Musikverlag Otto Junne G.m.b.H.

München 15, Mittererstraße 1

und zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen

Verlangen Sie unsere Kataloge



Alle Streichinstrumente gewinnen an Ton-
schönheit und Zuverlässigkeit durch die
neuen druckvermindernden
NURNBERGER KÜNSTLERSAITEN
die ersten deutschen Qualitätssaiten d. Art.
„Meine Geige klingt jetzt mit Ihren weichen
Saiten viel besser als vorher . . .“

Otto Büchner, Bamberger Symphoniker
Vielbewährt durch langj. Erfahrung (in Wien u. Nürnberg):
NURNBERGER PRÄZISIONSSTAHLSAITEN

ALTE UND NEUE MEISTER-GEIGEN

Bogen, Etais, Saiten, Reparaturen,
Feinstimmer für Geige und Cello

Hermann Glassl, München 13, Adalbertstr. 17

NEUE STUDIEN-PARTITUREN

HARALD GENZMER

Konzert

für Flöte u. Orchester Ed. 4571 DM 5,—

KARL AMADEUS HARTMANN

1. Symphonie

(Versuch eines Requiems)

nach Worten von Walt Whitman

für eine Altstimme und

Orchester Ed. 4577 DM 5,50

BERND ALOIS ZIMMERMANN

Sinfonie in einem Satz

für großes Orchester . Ed. 4568 DM 6,—

LUIGI NONO

Il Canto sospeso

für Soli, gemischten Chor

und Orchester AV 50 DM 6,—

Varianti

Musik für Violine solo,

Streicher und Holzbläser AV 51 DM 6,—

HANS WERNER HENZE

Fünf neapolitanische Lieder

auf anonyme Texte des

17. Jahrhunderts für

mittlere Stimme und

Kammerorchester . . Ed. 4579 DM 4,—

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ



KLAVICHORDE
SPINETTE
CEMBALI
HAMMERFLÜGEL

überall in der Welt bewundert und begehrt

NEUPERT

Nürnberg - Marienirgraben 1 - Bamberg

MUSIKANTIQUARIAT HANS SCHNEIDER

Tutzing/Obb.
Postfach - Tel. 475

München, Weinstr. 7/1
Tel. 29 48 10

ALLES AUF DEM GEBIETE ERNSTER MUSIK

Klavierauszüge - Partituren - Instrumental- und

Kammermusik - Gesangsnoten - Musikk-literatur

Musikalische Seltenheiten und Erstausgaben

Ankauf

Verkauf

Neue Kataloge

- Nr. 1 KLAVIERMUSIK (Klavier zu 2 Händen [Cembalo], zu 4 Händen, zu 6 Händen, 2 Klaviere, Ballette, Orgel, Harmonium, Harfe, Musiktheorie, Harmonie- und Instrumentationslehre, Biographien, Musikk-literatur)
- Nr. 2 STREICHINSTRUMENTE (Violine, 2 Violinen, Violine und Klavier, 2 Violinen und Klavier, Viola, Viola und Klavier, Violoncello, Violoncello und Klavier, Kontrabaß, Kammermusik)
- Nr. 3 BLASINSTRUMENTE (Bibliothek des Solisten, Flöte, Ottavino, 2 Flöten, Flöte und Klavier, Blockflöte, 2 Blockflöten, Blockflöte und Klavier, Oboe, Oboe und Klavier, Klarinette, 3 Klarinetten, Klarinette und Klavier, Saxophon, Fagott, Flügelhorn, Trompete, andere Blasinstrumente, Pauken, Trommel, Kammermusik)
- Nr. 4 GITARRENMUSIK
- Nr. 5 AKKORDEON (2, 3, 4, 5 Akkordeons, Mandoline, Salonorchester)
- Nr. 6 VOKALMUSIK (Studienwerke für Gesang, Gesang und Klavier, Klavierauszüge)
- Nr. 7 CHORMUSIK (Männer-, Frauen- und Gemischte Chöre, Weltliche Chöre, Opernchöre, Motetten, Negro-Spirituals)
- Nr. 8 KIRCHENMUSIK (Messen, Motetten, Chöre, Klavierauszüge, Orgel, Klavier zu 2 Händen, zu 4 Händen, Violine u. Klavier, Gesang u. Klavier)
- Nr. 9 TEXTBÜCHER
- Nr. 10 HARMONIEMUSIK (Blechmusik)
- Nr. 11 STUDIENPARTITUREN (Bühnenwerke, Orchesterwerke, Kammermusik)

*Kataloge zu beziehen durch jede Musikalienhandlung
bzw. den Verlag*

G. RICORDI u. CO. · LÖRRACH/BADEN

EINE KULTURELLE TAT

Kurt Ihlenfeld
Träger des Berliner
Literaturpreises

Kommt wieder Menschenkinder

Roman, 15. Tausend

3. Auflage, 680 Seiten, Gln., DM 14,80

„Das Buch gehört zu den wenigen, die man rückhaltlos empfehlen kann und von dem man wünscht, daß es möglichst viele Leser in die Hand nehmen.“
Kultus und Unterricht

„Ein ‚großer‘, eine Welt in Bewegung versetzender Roman.“
Frankfurter Allgemeine

„Das Werk wiegt ganze Bibliotheken unserer jüngsten modernen Literatur auf und sollte in keinem Bücherschrank fehlen.“
Europäischer Kulturdienst

„Ein riesiges Epos — das deutsche Epos. Es wird jeden Deutschen ansprechen.“
Der Neuburger

„Ein Buch, das man als eine kulturelle Tat bezeichnen muß.“
Welt und Wort



ECKART-VERLAG · WITTEN UND BERLIN

Ein neues Werk von

HERMANN SCHROEDER

ORGELSONATE

Edition 4941 · DM 3,50

Schroeder versteht es, in dieser dreisätzigen Sonate, trotz neuer Klanglichkeit technisch einfach zu schreiben. Das Werk ist ganz von der melodischen Führung der Stimmen her gestaltet und durch die Übersichtlichkeit seiner polyphonen Struktur ebenso wie durch die Klarheit seines formalen Aufbaues auch für den Zuhörer leicht faßbar.

**B. SCHOTT'S SÖHNE
MAINZ**

Für die Redaktion eines umfangreichen wissenschaftlichen Werkes wird eine

Mitarbeiterin

gesucht.

Erwünscht sind fehlerfreie Maschinschrift bei schwierigem Manuskript, einige Erfahrung in systematischer (wissenschaftlicher) Arbeitsweise, musikalische Grundkenntnisse, sowie Zuverlässigkeit bei teilweise selbständiger Tätigkeit.

Bewerbungen mit Lebenslauf und Gehaltsansprüchen unter M 675 an den Verlag erbeten.

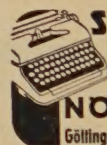
WALTER VETSERÄ

musik ohne mythos

Zeitnahe Vorträge über ein zeitnahes Thema in Gegenwartsfragen der Kunst
107 Seiten, kart. DM 6,-, Halbleinen DM 7,-

N. SIMROCK · HAMBURG

MGG-Enzyklopädie und „Das Musikwerk“, beide soweit erschienen, neuwertig, 25% verbilligt abzug. Zuschriften unter M 671 an den Verlag erbeten.



SONDER-ANGEBOT

Fabrikneue Halberg-Maschine, Sonderpreis 225,-
Kein Risiko, da Umlauschrecht in alle Fabrikate.
Teilzahlg. Fordern Sie Gratis-Katalog Nr. A 887
Deutschlands größtes
Büromaschinenhaus
Göppingen, Weender Str. 11 • Essen, Gemarken Str. 51

NOTHEL & CO

Göppingen, Weender Str. 11 • Essen, Gemarken Str. 51

MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart) antiquarisch zu kaufen gesucht. Angeb. unter M 674 an den Verlag der Zeitschrift erbeten.



Alte und neue Meister-Instrumente · Kunstgeigenbau

HAMMA & CO.

STUTTGART-N · HERDWEG 58 · GEGRÜNDET 1864

Fachmännische Bedienung · Künstlerische Reparaturen

An- und Verkauf alter Violinen, Violas, Celli und sämtlicher Zubehörteile
„PALLADA“, das hervorragende Reinigungsmittel für Streichinstrumente

HEINRICH SUTERMEISTER

Konzert für Violoncello und Orchester

3, 3, 3, 3 — 4, 3, 3, 1 — P. S. — Hfe. — Str. = 30. Minuten

Aufführungsmaterial nach Vereinbarung, Klavierauszug mit Solostimme DM 9,— Ed. Schott 4429

Seit der Uraufführung Zürcher Juni-Festwochen 1956
mit dem Tonhalle-Orchester Zürich unter Leitung von Hans Rosbaud

Solist: **LUDWIG HOELSCHER**

bereits über 40 Aufführungen mit Ludwig Hoelscher in:

| | | | |
|---------------------|----------------------|------------------|--------------------|
| Augsburg | Bregenz (Festspiele) | Homburg | München (2mal) |
| Baden-Baden | Dresden (2mal) | Karlsruhe (2mal) | Nürnberg |
| Bamberg | Duisburg (2mal) | Kassel | Oslo |
| Basel | Erlangen | Kiel | Rheydt |
| Berlin (2mal) | Frankfurt (2mal) | Köln | Saarbrücken (2mal) |
| Bielefeld | Hamburg (2mal) | Mainz | Solingen |
| Bottrop | Hannover | Mannheim (2mal) | Stuttgart (Radio) |
| Braunschweig (2mal) | Hilversum | Mülheim | Trier u. Wiesbaden |

ZÜRICH:

„... ein wahrhaft königliches Geschenk ...“

wf.
Tagesanzeiger Zürich, 23. 6. 56

„... ist dem Instrument geradezu wunderbar auf den Leib geschrieben ...“

Neue Zürcher Nachrichten, 27. 6. 56

„... Beifallsstürme von unvorstellbaren Ausmaßen ...“

W. W. G.
Die Abendpost, Frankfurt, 22. 6. 56

MANNHEIM:

„... Hoelscher spielte den gepfefferten Solopart mit der ihm eigenen Leidenschaftlichkeit und mit bestechendem Glanz ...“

W. M. E.
Die Rheinpfalz, 26. 9. 56

HAMBURG:

„... erregende ‚Raskolnikoff‘-Klänge ... von herb alemannischen Zügen durchwirkt, die sich zu den sensiblen dunklen Innentönen des Lento vertiefen ... starker Erfolg ...“

Broesicke-Schoen
Hamburger Abendblatt, 8. 10. 57

BADEN-BADEN:

„... eine Bereicherung der Cello-Literatur von zündender Wirkung ... Hoelscher ... herrlicher Ton und rassige Virtuosität einigen sich zu glanzvoller Gesamtwirkung ... endloser Applaus ...“

—b—
Badische Neueste Nachrichten, 23. 10. 57

BERLIN:

„... dem Meistercellisten Ludwig Hoelscher förmlich auf den Leib geschrieben ...“

Friedrich Herzfeld
Berliner Morgenpost, 25. 10. 57

„... großartige Wiedergabe durch Ludwig Hoelscher. Dies Konzert ist eines der schwierigsten seiner Gattung. Sowohl für die Spieltechnik des Solisten wie für die des Orchesters ... große Aufgaben ... gedanklich übersichtlich, formal gut gegliedert, getragen von einer starken Thematik ...“

L. Bd.
Der Abend, Berlin, 24. 10. 57

VERLAG B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

MUSIKBÜCHER

für Weihnachten

PAUL HINDEMITH

Zeugnis in Bildern

Eine Chronik mit Lichtbildern, Zeichnungen, Karikaturen, Manuskripten, Pressestimmen und anderen Zeitdokumenten, mit biographischen Daten und einem vollständigen, chronologischen Werkverzeichnis und einer Einführung von Heinrich Strobel.
100 Seiten, 87 Bildtafeln, Pappband mit Schutzumschlag DM 9,60

CARL ORFF

Ein Bericht in Wort und Bild

Mit Beiträgen von K. H. Ruppel, G. R. Sellner und W. Thomas. Ein chronologischer Bildbericht über Orff und sein Bühnenschaffen, mit Bühnenbildentwürfen und Szenenfotos, Manuskript-Faksimiles, Porträts, Texte und Skizzen.
114 Seiten, 72 Bildtafeln, Pappband mit Schutzumschlag DM 9,60

IGOR STRAWINSKY

Leben und Werk — von ihm selbst

Erinnerungen (1936) · Musikalische Poetik (1940) · Antworten auf 35 Fragen (1957)
Mit einem Vorwort von Willi Schuh, einem biographischen Bildbericht, vollständigem Werkverzeichnis und Register.
344 Seiten, 100 Abbildungen, Ganzleinen DM 21,—

RICHARD WAGNER

Richard Wagner als Verlagsgefährte

von Ludwig Strecker

Eine Darstellung in Dokumenten mit einer Fülle der Allgemeinheit bisher unbekannter Tatsachen, zahlreichen Bildern und Tabellen.
380 Seiten, Ganzleinen DM 16,80

ARNOLD SCHOENBERG

Moderne Psalmen

Herausgegeben von Rudolf Kolisch

Die „Modernen Psalmen“, alttestamentarische Gedanken, gelegentlich mit emotionaler Färbung, sind das letzte Werk Schoenbergs, an dem er bis zu seinem letzten Tage arbeitete. Die gesamten Texte der Psalmen sind im Faksimiledruck wiedergegeben.

Drei Hefte in einer Mappe DM 48,—

HERMANN SCHERCHEN

Lehrbuch des Dirigierens

Das modernste und anspruchsvollste Dirigierbuch aus der Hand eines Praktikers, dessen Name Weltgeltung besitzt.

320 Seiten, 462 Notenbeispiele, Ganzleinen DM 12,80

KARL H. WÖRNER

Neue Musik in der Entscheidung

Eine umfassende Darstellung der Neuen Musik, eine stilkritische Untersuchung und zugleich ein unentbehrliches Nachschlagewerk.

368 Seiten, 65 Komponisten-Porträts, 80 Notenbeispiele, Ganzleinen DM 12,60

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ